



# عادل ضرغام

## في تحليل

### النص الشعري



أبو عبود البغل



*mohamed khatab*

# في تحليل النص الشعري

عادل ضرغام



منشورات الاختلاف  
Editions El-Ikhtlaf

الدار العربية للعلوم ناشرون  
Arab Scientific Publishers, Inc. s.a.l

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الطبعة الأولى

1430 هـ - 2009 م

ردمك 2-568-87-9953-978

جميع الحقوق محفوظة للناشرين

منشورات الاختلاف  
Editions El-Ikhtlef

149 شارع حميدة بن بوعلي

الجزائر العاصمة - الجزائر

e-mail: editions.elikhtlef@gmail.com

الدار العربية للعلوم ناشرون  
Arab Scientific Publishers, Inc.



عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم

هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)

ص.ب: 5574-13 شوران - بيروت 2050-1102 - لبنان

فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: bachar@asp.com.lb

الموقع على شبكة الإنترنت: <http://www.asp.com.lb>

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفونوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أي وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات، واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

---

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الناشرين

---

للتبصير وفرز الألوان: أليج غرافيكس، بيروت - هاتف 785107 (1-961+)

الطباعة: مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت - هاتف 786233 (1-961+)

## تقديم

تظل المقاربة النقدية للأعمال الأدبية في كل العصور ذات تأثير وحضور واضحين، بغض النظر عن طبيعة ذلك التأثير وذلك الحضور. وفي ذلك السياق تتعدد وجهات النظر في مقاربة الأعمال الأدبية، إلى توجهات عديدة، منها ما يحاول الالتزام بحدود نظرية معينة، وهذا التوجه بالرغم من جدواه يظل استناداً إلى تجربة آنية معيشة قليل التأثير، لأن الباحث الأدبي في ذلك السياق يظل مشدوداً إلى حدود النظرية بخدافيرها، ولا يحاول أن يفهم النص - لب العملية النقدية - فهماً جيداً قبل تطبيق النظرية، ولذلك يظل الإجراءات النظرية - في أغلب الأحيان - شكلية وليس لها تأثير كبير في ردم الهوة بين القارئ والنص، أو تشكيل جسر بينهما، ذلك الجسر الذي يظل بالرغم من محاولة التعاضل عليه من البعض أساس العملية النقدية.

ومنها - أيضاً - توجه يحاول الانسلاخ من حدود النظرية، والاستعاضة عنها برطانة زائفة مشوهة تحت سيل مصطلحات برقها خلص، تعطي القارئ إحساساً زائفاً بالندى والمطر، ولكنه ينتهي من القراءة، متيقناً في النهاية أنه لم يقترب من النص موضوع الدراسة قيد ذراع.

ولست أزعم في تقديمي للدراسات التي يحملها هذا الكتاب إلى القارئ أنني بعيد كل البعد عن الاتجاهين السابقين، وأنه ليس هناك عيب أو عوار يكتنف هذا العمل، وإنما - فقط - أشير إلى أنني حاولت

أن أفهم النصوص موضوع الدراسة قبل البدء في الكتابة واستخدام آليات أو إجراءات حديثة، لأن عدم الفهم وهي حالة استشرت بين الباحثين والناقد في الفترة الآتية، تؤدي إلى أخطاء جوهرية عديدة، وعدم الفهم - أيضاً - يجعل معظم الباحثين والدارسين يتدثرون بالمصطلحات الرنانة التي لا تجدي ولا تفيد، ولهذا نجد في حالات كثيرة أن النص من خلال قراءته وفهمه ينمو في اتجاه، ونجد للمقاربة النقدية تنمو في اتجاه آخر، وكأن محاولة التدثر بالمصطلحات دون الاتكاء على جزئية الفهم التي أشرت إليها تصنع حاجزاً بدلاً من أن تقرب النص وتزيده معرفة حضوراً، زادته غربة ونفياً وتشرداً، وهذه هو سر الأزمة التي يعاني منها النقد الأدبي منذ فترة كبيرة.

يحتوى هذا الكتاب على ثلاث دراسات كتبت في فترات متباعدة، ولكن هذه الدراسات يجمعها خيط واحد هو الاهتمام بالشعر، والشعر وحده، ذلك الكائن الذي تغرب حتى أصبح لا يعرفنا، وأصبحنا - أيضاً - لا نعرفه.

تأتي الدراسة الأولى (كتابة الظل في قصائد الأخضر بن يوسف للشاعر سعدي يوسف) واضعة اهتمامها الأساسى في إطار جزئية فكرية أرقّت المبدع العربي على مرّ العصور والأزمنة، وهي طبيعة العلاقة الملتبسة بين الإنسان (الكائن المادي المعهود)، والظل أو الشاعر، ذلك الكيان، الذي لا يتكوّن من لحم ودم.

ومقاربة هذه العلاقة الملتبسة موجودة في تراثنا العربي وفي الأدب الغربى، ولكن الشاعر سعدي يوسف - انطلاقاً مما وقع بين يدي من أعمال - يعتبر أول شاعر عربي يكون هذا المنحى الفكري، من خلال اختيار عنوان فاعل، لكي يكون دالاً على الظل، أو الشاعر، ومن خلال استمرار هذا المنحى من بداية كتابته إلى اللحظة الآتية.

واستمرار هذا المنحى من البداية إلى اللحظة الآتية، يشير إلى أصالة هذا المنحى لديه، فوجوده في إبداعه يكشف عن قلق دائم تجاه تلك العلاقة الملتبسة. بالإضافة إلى أن صورة الظل أو كتابته - انطلاقاً من هذا المدى الزمني في فقد واكتساب منطلقات جديدة - لا تتجلى بشكل ثابت، وإنما تتغير من لحظة زمنية إلى أخرى.

وقد كشفت الدراسة عن أن صورة الظل أخذت في إبداع الشاعر مراحل عديدة، منها مرحلة الميلاد أو الخروج أو البروز، وفيها يتجلى الظل أو الشاعر في إطار خاص يكشف عن هذه الوجود، بجوار الإنسان معتمداً في ذلك السياق على منطلقات مثالية تؤثر في حركته وتوجهه وارتباطه بالأشياء المحيطة.

وفعل السيطرة والقيادة في ذلك السياق موزع بين الإنسان المشدود إلى تكوين مادي وإلى تواصل اجتماعي، والظل المشدود إلى رحمته المثالي الترفع عن التدنيس والانغماس في الواقع، وكأن هذا الانغماس يفقد مثاليته المشروعية.

في المرحلة الثانية نجد أن الظل يتعاطف على هذا الوجود الشائبي، ويحاول انطلاقاً من وجوده وإيمانه بمنطلقاته الأساسية المثالية أن يكون له حضور فعال، بل فوق ذلك، يحاول أن يغير في العالم حتى يستجيب لمنطلقاته المثالية.

هذا التوجه أوجد ما يمكن أن نسميه الفعل والانفعال والشد والجذب والصراع، بين الظل الذي يحاول أن يلقي مثاليته على العالم، والواقع الذي لا يستجيب بسهولة لهذه المثالية، ومن ثم تكون هذه المرحلة مرحلة الصراع، التي تسهم في وجود آليات كتابية مغايرة عن الآليات السابقة.

إن هذه الصراع يؤدي - بالضرورة - إلى وجود مرحلة أخيرة، وهي المرحلة التي يفتن فيها الظل إلى سراب ما أمن به، أو هي المرحلة التي

يفطن فيها على وجه الدقة أن الحياة لا تستحيب بسهولة لمثاليته التي أمن بها سابقاً، ومن ثم توارى مثاليته، ويظل يرقبها في أسى شفيف.

إن الظل في المراحل السابقة، في لحظة غمّه واكتماله، وإيمانه بمنطلقاته المثالية، وصراعه لكي يرسى منطلقاته على العالم، وهزيمته وتلاشييه، يقدم في قصائد الشاعر من خلال آليات كتابية معينة، وقد حاولت الدراسة قراءة هذه الآليات انطلاقاً من المنحى الفكري المسيطر في كل مرحلة على حدة.

ظلّ سؤال يراودني أثناء فترة القراءة والبحث، ولم أحاول أن أتطرق إليه في متن البحث، وهو: هل الأخضر بن يوسف يعدّ قناعاً؟

وللإجابة عن هذا السؤال، يمكن الإشارة إلى أن القناع صوت جديد يتولد من صوتين، وهذا الصوت ليس صوت الشاعر أو صوت القناع بتحليلاته العديدة، ولكن الأخضر بن يوسف في قصائد الشاعر في مراحلها العديدة هو محاولة لاكتشاف الذات، أو هو محاولة لاكتشاف ما لا يكتشف أو تكديس ما لا يكس، أو هو محاولة لمراقبة واكتشاف الجزء المخبوء من وجودنا، ولا يتمّ الكشف عنه بسهولة وحيادية.

أما الدراسة الثانية (تحولات الضمير السردى في سبقيات المتنبي)، فهي دراسة تحاول الإفادة من التوجه الأسلوبى في دراسة الشعر، وخاصة النصوص الشعرية القديمة، وذلك من خلال محاولة تصفية ومعرفة الصوت الذي يحمل النص إلى المتلقي.

وفي هذه الدراسة هناك إشكاليات عديدة، منها اعتبار النص الشعري نصاً سردياً، وهو اعتبار بالرغم من المشاكل العديدة التي تكتنفه ولدت له مشروعية في العقود الأخيرة. ومنها - أيضاً - تحديد الضمير السردى في إطار ذلك التشابك الخاص بوجود الضمائر في النص الشعري. وفي إطار ذلك التشابك تمّ الاستناد إلى سمتين أساسيتين لكي يتمّ اعتبار ضمير ما



ضميراً سارداً، وقد تمّ تحديد هاتين السمتين من خلال الوجود والهيمنة، فوجود الضمير بحدّ ذاته لا يصلح بمفرده لكي يكون ضميراً سارداً. ولكن بحسب أن يكسّون هذا الضمير مهيمناً، بمعنى أن يكون خيطاً قريباً ينظم العلاقات والدلالات، وكأنه شريان مغذٍ لحركة المعنى وجليديات الدلالة.

وفي إطار ذلك التصور، وانطلاقاً من طبيعة الدراسة الخاصة بقصيدة المدح، وجدت إشكالية أخرى تتمثل في التوزع بين فرضية الثبات أم فرضية التحول. فرضية الثبات تتمثل في أن الشاعر يستخدم ضميراً سارداً واحداً من البداية إلى النهاية، والتحول معناه أن الشاعر في بنائه لنصه الشعري يستخدم أكثر من ضمير سردي.

إن حل هذه الإشكاليات يتطلب وعياً بنية القصيدة العربية بشكل عام، وبنية قصيدة المدح بشكل خاص، فهي قصيدة قائمة على التمهصلات الكبرى، وعلى التحولات المفصلية، تلك التحولات، التي استدعت - بالضرورة - تحولات في الضمير السردى، ومن ثم الاستناد إلى فرضية التحول استناداً إلى خصوصية بنية القصيدة العربية القديمة.

وفي دراستنا للتحول من ضمير سردي إلى ضمير آخر، تجلّى لنا أن هناك تحولات مفصلية تقضي على شرعية الضمير السردى السابق، وتحولات جزئية تحدث في النص الشعري لاستجلاء ملامح جزئية وصورية.

ومن خلال دراسة سقفيات المتنبي تجلّى لنا أن الضمير السردى يعطى دلالات وثيقة الصلة بحركة المعنى، وحركة الذات في صراعها مع نفسها، ومع سياقها الحضارى، ومع الممدوح، الذي يأخذ مع المتنبي دلالة خاصة بوصفه يمثل سلطة نموذج متخيل للذات.

والدراسة الأخيرة (جماليات التقرير في القصيدة الحديثة) دراسة تحاول أن ترصد ظاهرة مهمة ترتبط بتخفيض اللغة الشعرية، واقتراحها في أحيان ليست قليلة من اللغة التقريرية، وصعوبة هذا الموضوع تتجلى في

طريقة تناوله، فالنقاد يشعرون بالضرورة بهذا التخفيض وبهذا التقرير، وبأن هناك جمالاً في ذلك التخفيض وذلك التقرير، ولكن يبقى كيف يمكن دراسة هذه الظاهرة، ووضعها في أطر وأنماط قابلة للبحث.

وقد حاول البحث أن يصفى السمات الخاصة باللغة التقريرية، مثل السبعد عن الاستعارات، التي قد تحتاج إلى إعمال الذهن، وهذا التوجه - بالإضافة إلى نقطة الانطلاق من التمثيل الموضوعي للواقع - أدى إلى وجود جزئية أخرى ترتبط بالإخبار عن الواقع المحيط بتعدد أشكاله وهيئاته.

وجاءت السمة الثانية منطلقة من محاولة التواصل بين الشاعر والمتلقي، وهي سمة التركيز على المشترك الإدراكي بين المبدع والمتلقي أو الوعي المشترك بينهما.

أما السمة الأخيرة فإنها جاءت مرتبطة - في البداية على الأقل - بإبداع قصائد تنتهج العناية باليومي، والإصرار على التفاصيل، وقد كان هذا التوجه من الشعراء يرتبط في الأساس بمحاولة توجيه المتلقي إلى قيمة ما يكتبون، وكأن هذا التحول اللغوي يرتبط بسياق حضاري خاص يفترض أن يكون هناك مغايرة في طبيعة الآليات الفنية، التي يعتمد عليها الشاعر لتحقيق قيمة التواصل.

إن الدراسات المقدمة في هذا الكتاب إلى القارئ تحاول أن تقدم وعياً خاصاً بالنصوص موضوع الدراسة، وتنطلق - أساساً - من جزئية الاقتراب من هذه النصوص، والتماهي معها وفق مرشحات دلالية وأسلوبية.

والله أسأل أن أكون قد وفقت

وآخر دعواهم أن الحمد لله رب العالمين

عادل ضرغام

2008 - 10 - 3

## كتابة الظل في قصائد الأخضر ابن يوسف

### في شعر سعدي يوسف

إن الإبداع بشكل عام لا يقف عند صورة واحدة، وإنما يتطور تدريجياً، بفعل الوعي المعرفي المتراكم، وبفعل الحركات الإبداعية المتوالية، وهذا التطور الخاص، بالإبداع بشكل عام، يرافقه - بالضرورة - تطور في طريقة التناول والدرس والاهتمام، وتتطور - تبعاً لذلك - الآليات التي يستخدمها الباحث لمقاربة ذلك التطور.

إذا ارتبط الحديث بالشعر، بعيداً عن الحديث العام السابق، فإن هناك آراء علمية شبه مقررة في البحث الأدبي ترى أن الشفوية أو الإنشادية في الشعر العربي ظلّ لها وجود مسيطر، وأن نتاجنا الشعري ظلّ مطوقاً بفكرة الإنشاد والغناء، بداية من العصر الجاهلي إلى عصرنا الحديث، باستثناء بعض المحاولات، التي وصفها البعض بالمشكلية، وظلت - في إطار ذلك الوصف - واقعة في سياق المنتج السلبى، ومن ثمّ لم يتمّ تفعيل مثل هذه التوجهات، ولم تتمّ دراستها دراسة، تحاول معابنتها وفق سياقها.

لقد ظلت فكرة الإنشاد أو الشفوية مهمة للشعر العربي، وقد جعلها أحد الباحثين سبباً أساسياً في وجود المطولات، وتعدد الموضوعات، حيث يقول (وسيطرة ملكة الإنشاد الشفوي، قد تكون أحد أبرز الأسباب لتنوع موضوعات المطولات الجاهلية، وكان التنوع لإزالة السأم من المتلقي، وقد يعزز هذا الرأي القائل بأن المطولة ليست

قصيدة واحدة، وإنما عدة قصائد، وللشفاهية إسهام في تفسير تفتيت القصيدة وتعدد أغراضها<sup>(1)</sup>.

فالقصيدة العربية بارتكائها إلى نظام الشطرين، استندت إلى إطار شكلي صارم، يعتمد على الإنشاد وتحديد الوقفات عند نهاية كل شطر، بالإضافة إلى القافية وتردها المتواتر في مكان ثابت، فالببت يمثل دورة إنشادية مغلقة. وهذا التوجه الإنشادي الشفهي يجعل الشعر مرتبطاً بحيز المدى الزمني، ويغيب المدى المكاني أو التشكيلي البصري، فالشعر وإن كان فناً زمنياً يتقاطع مع الموسيقى في متوالياته الإيقاعية، فإنه - في الوقت ذاته - متصل بالمكان.

وقد أشار محمد بنيس إلى هذا المنحى من خلال توقعه عند هذا السطح، في قوله: "إن إغفال المجال المكاني في قراءة النصوص يعبر بوضوح تام عن تحكم التصور التقليدي في قراءة النص الشعري، خاصة وإن أهمية المكان ذات دلالة لا يمكن اعتبارها جانباً هامسياً أو ترفاً فكرياً أو لعبة مجانية"<sup>(2)</sup>.

يبدو أن الشفاهية أو الإنشادية كان لها تأثير كبير في مختلف الآداب، فقد أشار أحد الباحثين إلى أن رنيه وملك، بالرغم من رعبته الإشارة إلى تجريبية (كمنجز)، في ترتيبه الطباعي الخاص لقصائده، ظلّ مؤمناً بنظريته العامة، التي ترى أن النص المطبوع أو المكتوب ليست له علاقة بالقصيدة، بل ذهب أبعد من ذلك، حين أنكر القصائد التشكيلية البصرية بوصفها موضوعاً أدبياً، وذلك لأنه تعامل مع العمل الأدبي، بوصفه أداءً مثالياً شفاهياً<sup>(3)</sup>.

إن هذه النظرة إلى النص الأدبي، والتي تراه فناً زمنياً إيقاعياً، وتصري النص المكتوب، ليس إلا شبيهاً بالنوتة الموسيقية، والتي تضع النص المكتوب في مرتبة أقل من النص الصوتي، لم تستمر في العصر

الحديث، خاصة بعد ظهور الكتابة، فظهور الكتابة - كما يرى أحد الباحثين - في السياق التاريخي للكائن يعني بكل بساطة الانتقال بالكلمة من الفضاء المتهالك للصوت إلى الفضاء المرئي، وقد شكل ذلك المحاولة الأولى لتحطيم هيمنة السمع وإحلال البصر<sup>(4)</sup>.

ويمكن في ذلك السياق الإشارة إلى فاعلية عنصر التكنولوجيا من خلال اختراع الطباعة، التي شكلت ما يمكن أن نسميه القراءة الصامتة، فهذه القراءة الصامتة أوجدت مجالاً لتوليد هوية بصرية للنصوص، فالشعراء المعاصرون - في إطار ذلك الوضع - أصبحوا يهتمون العناصر السمعية، ويركزون جهدهم لتوليد شعرية بصرية.

وهذا السياق الخاص باكتشاف الطباعة، ربما يتجاوز معه - وربما يكون نتيجة له - (وجود تحيز حاد ضد القافية والوزن، وهذا التحيز يشير إلى المسافة التي ابتعد بها الشاعر في إطار الثقافة المطبوعة عن شفوية الشعر)<sup>(5)</sup>.

في إطار هذا التوجه الخاص بتحول الاهتمام من سمعي إلى بصري، حدثت تعبير في طبيعة الشعر، فالشعر لم يعد مجرد قدرة على تقديم المستشاعر أو المعاني الخاصة، وإنما أصبح الشعر تبويماً للكلمات بترتيب معين أو بطريقة تستطيع أن تخلق التأثير في نفس القارئ، والشاعر - في إطار هذا التوجه - كما يقول أحد الباحثين - "لا يستطيع أن ينقل عاطفته، ولكنه يستطيع - فقط - أن يرتب الكلمات بشكل محسوب، لكي يخلق تأثيراً في القارئ، فالقصيدة أداة اتصال، وليس أداة نقل، فهي تنتج ما يقدمه شكلها"<sup>(6)</sup>.

إن التوجه الخاص بالاهتمام بالتشكيلي أو البصري ما كان له أن يتم إلا من خلال استحضار طبيعة النظرة إلى اللغة وتحولها من نظرة تعبرها أداة نقل إلى أداة اتصال، وطبيعة النظرة إلى النص المكتوب،

وتحولها من نظرة تحقّر حسديته المتشكّلة بوصفها جسداً حسيّاً فدياً، إلى نظرة ترى فيه كياناً مستقلاً، وبذلك يؤدّي دوراً فعالاً من خلال تكويّنه، وقد أشار كمال أبو ديب، إلى أهمية هذه النظرة إلى اللغة، وتحولها من وسيلة أداء تعبري أي وسيلة إفصاح إلى أداء فعلي، وهذا يستحقّق - في رأيه - "في تحول اللغة إلى مادة للعمل، بحيث تنتقل من كونها نظاماً صوتياً سمعياً إلى كونها نظاماً بصرياً (...)" وبذلك تتحول اللغة من ظاهرة متجذّرة في الزمان وفاعلية رمنية إلى ظاهرة تنخرط في المكان وفاعلية مكانية"<sup>(7)</sup>.

ويمكن الإشارة في ذلك السياق إلى توجه إبداعي تجاوب مع طبيعة النظرة إلى اللغة، وربما يكون هذا التوجه تجلّي في إطار هذه النظرة وانطلق منها، يتجلّى هذا التوجه في المدارس الأدبية، التي حاولت أن تشكّل وجودها، من خلال تخفيض اللغة، فالقيمة - هنا - ليست في اللفظة، وإنما في طريقة تقديم اللفظة إلى المتلقي.

ويجيء الشعر الرمزي في ذلك السياق دالاً على بداية ذلك التوجه، خاصة مع رواده المعروفين، والمستقبلية - أيضاً - لها إسهام مهم في توجيه الاهتمام نحو شعرية بصرية تحفل بالمكان، "فقد دعت المستقبلية على لسان (مارينتي) المنظر الأساسي لهذه الحركة إلى اعتماد الأحجام المختلفة للحروف والخبر المختلف الألوان لتعبير الأفكار (...)" وقسم وحدة الكلمة، التي ظلت غير قابلة للتجزئة من قبل للتعبير عن المشاعر الذاتية"<sup>(8)</sup>.

وقد أدّت النظريات النقدية دوراً مهماً في ذلك السياق، مثل الشكلية الروسية والبنوية، وذلك من خلال احتفاء هذه النظريات بالتشكيل اللغوي للنص، بوصفه بنية منغلقة على ذاتها، فهذا التوجه نبّه الباحثين - بالضرورة - إلى أهمية هذا المنحى، وإن كان دور هذه

المصريات لم يستوجه إلى الفضاء البصري بشكل مباشر، وذلك لأن تركيزهم كان منصاً على الجزئيات اللغوية، وفي ذلك تقول إحدى الباحثات "الشكليون السروس ركزوا - بالدرجة الأولى - على الموضوعات اللغوية أكثر من تركيزهم على المشاكل المعقدة الخاصة بالفنون البصرية، وأعمالهم - مطلقاً - لم تؤسس توجهاً لمقاربة الأدب البصري"<sup>(9)</sup>.

### الشعر البصري والشعرية البصرية

أشرنا - سابقاً - إلى وجود نمطين للموضوع الأدبي، أو لغتين، لغة صوتية ولغة بصرية، بحيث تغدو الأولى مشدودة إلى صنف نطقي والأخرى مشدودة إلى نسق كتابي. ولكن تجلي الشكل الكتابي في الإبداع المعاصر أخذ أشكالات عديدة، مما يجعل التفريق بين الشعر البصري والفضاء البصري شيئاً مهماً.

فالشعر البصري - حين نحاول تحديده، والذي يظهر كأنه اتجاه عالمي وجد في أغلب الآداب - يشير (إلى الأشكال الأساسية للشعر البصري، التي أُنعت في الخمسينات والستينات، ولكنها لم تراول ولم تستخدم بانستظام إلا مع أوائل السبعينات، وهذا التوجه وجد بعد الإشارة إلى القيمة التخطيطية للعلامة المطبوعة أو المكتوبة)<sup>(10)</sup>.

فالشعر البصري وثيق الصلة بالشعر المجسد، ولهذا لا يهتم بالمعنى، وكأنه الميزة الأساسية، ويستخدم اللغة ليس بوصفها أداة نقل، وإنما بوصفها جسداً، ومن ثم يحدث تغييب للدلالة اللغوية، لتحل محلها دلالة نابعة من التشكيل أو التجسيد، فاللغة في ذلك السياق تخفّض دلاليّاً، (أو تتحول - على حدّ تعبير McLuhan رسالة)<sup>(11)</sup>.

والدليل على أن الشعر البصري لا يهتم بالمعنى أو بالدلالة اللفظية بوصفها منطلقاً أساسياً، يتمثل في أن كثيراً من المنظرين للشعر البصري، حين يتحدثون عن نواة الشعر البصري يتحدثون عن الحرف، وطريقة كتابة الحرف، وطريقة توزيعه. فقد كتب Schwitters: "ليست الكلمة ولكن الحرف هو المادة الأساسية للشعر، سوف أعيد هذه العبارة لكي أخدم الدراسة الحالية، من خلال قولي، إن شكل الحرف هو المادة الأساسية للشعر البصري، ودراسة القصيدة البصرية يجب أن تبدأ من خلال نظرة الشاعر إلى القيمة الأساسية لشكل الحرف"<sup>(12)</sup>.

فالشعر البصري أو المجسد من خلال تخفيض اللغة التواصلية، وذلك ناتكائه على الحرف أو الكلمة، وطريقة عرض الحرف أو تشكيله في الصفحة، يغيب الدلالة ومن ثم نجد أحد الباحثين يقول "الشعر البصري أو التشكيلي، يخلق الكلمة من معناها، وعلاوة على ذلك، يزعم العلاقة التقليدية بين النص والقارئ"<sup>(13)</sup>.

فالشعر البصري لا يبحث عن المعنى اللفظي، وإنما يبحث عن معنى التشكيل، ومن ثم نجد في قصائد الشعر البصري تغييباً للدلالة اللفظية، مما ينتج لغة مخفضة، ويعتمد على تكرار اللفظة أو الحرف، بأشكال مختلفة في فضاء الصفحة.

أما في الشعرية البصرية فنجد أن هناك اختلافاً على مستوى التوجه، فإذا كان الشعر البصري يغيب المعنى النامي، من خلال تخفيض اللغة، فإن الشعرية البصرية تحاول أن تجمع بين الفضاين اللفظي والكتابي، أي بين المرئي والمسموع من خلال الاعتماد أو الاستفادة من عنصر التكنولوجيا الحديثة، لأن هذا العنصر أتاح النظر إلى اللغة بوصفها جسداً مادياً صرفاً، ويصبح هذا الجسد المادي بشكله الكتابي نصاً قائماً بذاته.



وهذا التوجه الذي يجمع بين دلالة لفظية ودلالة غير لفظية، أثر في توليد مصطلح الشعرية البصرية، وجعل الاهتمام منصباً على آليات الكتابة والتشكيل، (وذلك لأن أنساق النص غير اللغوية، ليست بمعزل عن السدوال اللغوية ولا عن بناء التركيبية، بل إن هذه العلامات غير اللغوية في علاقتها بمجماع مكونات النص التعبيرية والتركيبية كثيراً ما تجسد منزلة الخطاب الشعري الحديث، وتكون على صلة وثيقة بالدلالة، وطرق انبناء المعنى)<sup>(14)</sup>.

والشعرية البصرية - في إطار ذلك الفهم - باليافما المختلفة، تصحح داخلية في إطار النص الشعري، ومتحدرة في منحاه الفكري، انطلاقاً من هيمنة الفنون البصرية، فالشعرية البصرية - في الخطاب الشعري المعاصر - أصبحت - على حدّ تعبير رضا بن حميد - بنية أساسية ودالاً ثرياً يوجه فعل التلقي، (استناداً إلى أدوات مفهومية تمكن من دراسة شكل العلاقات، ليس بوصفها معطى ثابتاً، بل بوصفها صيفاً متحولة تنظم، وتستغل على نحو يسهم في إنتاج الدلالة)<sup>(15)</sup>.

إذن فالشعرية البصرية تختلف عن الشعر البصري، في كونها لا تهمل المعنى إهمالاً تاماً، ولكنها تحاول جاهدة الاشتغال على هندسة القصيدة وتشكيلها بشكل خاص، دون أن تهمل جزئية التواصل اللفظي، وفي ذلك السياق تأتي العناصر البصرية في النص الأدبي بوصفها عنصراً من عناصر أخرى تتكاتف فيما بينها لتشكيل النص.

فالآليات الكتابية - في الشعرية البصرية - تأتي في الأساس، لكي تتعاضد على الآليات التقليدية السماعية، وفي ذلك السياق تقول إحدى الباحثات "الفرض الأساسي لاستخدام العناصر البصرية، يأتي لكي يعزز أو يوسع أو يغير أو يخرب المعاني التقليدية التي أصبحت قاعدة لكثير من الأعمال"<sup>(16)</sup>.

إذا كانت الكتابة الشعرية المعاصرة، قد استفادت من آليات الطباعة والتكنولوجيا، وارتادت من خلال ذلك مناطق لم يكن من السهل ارتيادها في إطار الشعرية المبنية على الإنشاد الشفهي، وابتعدت عن التشكيل السمثري للقصيدة العمودية، من جهتي التشكيل اللفظي والمكاني، فكيف يمكن للمتلقي أن يجدد الآليات البصرية في النص الشعري بوصفها تجلياً مكانياً كتابياً؟

إن الإجابة عن هذا السؤال يمكن أن تنطلق من وجود ثنائية في الشعرية البصرية، فهي تحاول الاشتغال على حاستي السمع والبصر في آن، فالكتابة الحديدية كسرت هذا الحاجز بينهما، وأدخلت في كيان البصر كل المساحات المحيطة به، وأدخلت فعل العين في بؤرة التلقي، من خلال مراقبة الأشكال وجدل هذه الأشكال وارتباطها بالمحى العكري للنص. وقد أشار بعض الباحثين إلى أن جدل اللفظي والبصري يرتبط بحركة العين في قراءة النص الشعري، وفرقوا بين سير العين في حركة سريعة في قراءة النص وبين توقفها لمعينة دوال غير لسانية، وقد ألمح محمد الماكري إلى هذه الجزئية - نقلاً عن ليوتار - حين قال: "يكون مقروءاً ما لا يوقف حركة العين، أي الذي يمنح مباشرة للتعرف، وعلى العكس من ذلك، حتى تتواصل مع طاقة السطر التشكيلية يجب أن نستوقف عند الشكل، إذ بقدر ما يبرز الرسم هذه الطاقة الخاصة، بقدر ما يسترعي الانتباه والانتظار والتوقف"<sup>(17)</sup>.

إن هذا التوجه في اعتماد الشعرية البصرية على المزاجية بين ما هو لفظي وما هو كتابي، كونه خطاباً شعرياً جديداً، بحيث يشمل عناصر كتابية، لا يمكن الوصول إليها إلا بالبصر. وهذا التوجه الإبداعي يتطلب توجهاً خاصاً في مقارنة النصوص الشعرية، وهذه المقاربة تنطلق مما يمكن أن نسميه بصرية التلقي، وهو مفهوم يتمحور

حول الانتقال من الأذن إلى العين، أي الانتقال من أحكام جمالية متأسسة على الأصوات إلى أحكام جمالية تؤسسها الرؤية والنظر، حيث يصبح التعامل مع العمل الفني، وهو رهين وعي بالفضاء والمكان.

فالتلقي البصري هو طريقة خاصة لإدراك ومقاربة الأثر الفني أو الشعري، وهو تلقى يحتاج إلى بلاغة جديدة، تلك البلاغة التي تكسب القراءة مشروعيتها، من خلال اهتمامها بجزئيات عديدة، مثل الخط المكتوب به النص، وسمك ذلك الخط، وهذا التوجه في دراسة الخطوط وسمكها، سماه محمد الماكري (النبر البصري)، حيث يعتبره (منهجاً أسلوبياً أو نبراً خطياً بصرياً، يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحده معجمية أو خطية، ومن هذا المنظور فإن دوره الإيحائي يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الإنجاز الصوتي للنص)<sup>(18)</sup>.

وفي ذلك السياق يمكن الإشارة إلى أهمية توزيع البياض والسواد، انطلاقاً من أن الصفحة البيضاء، هي الإطار الذي يمارس فيه الشاعر الكتابة، ولهذا يأتي عمل البياض والسواد في الشعرية البصرية فاعلاً، لأن استخدام البياض والسواد ليس فعلاً بريئاً، كما يتصور البعض، وإنما هو عمل مقصود، وتجل من تجليات الإبداع الشعري المعاصر، (فتوزيع البياض والسواد يعتبر أثراً لاشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة، وتصنيف الأسطر الشعرية، ولكن دوره، داخل الفضاء النصي لا يقتصر فقط على ضبط نظامه، بل يمكن أن يتجاوز ذلك إلى دلالات أيقونية، إما في ارتباطه بالمنتج، أو في علاقته بالسياق النصي)<sup>(19)</sup>.

إن المقدمة النظرية السابقة، التي جاءت مركزة الحديث على التحول من شعرية شفوية إلى شعرية كتابية، ثم التفريق بين الشعر البصري والشعرية البصرية، تعتبر من - وجهة نظري - مقدمة ضرورية

للدخول من خلالها إلى دراسة (كتابة الظل في قصائد الأخضر بن يوسف) للشاعر سعدي يوسف، لأن المتأمل لهذه النصوص الخاصة (بالأخضر بن يوسف/الظل) بوجه خاص، ونصوص الشاعر بصمة عامة سوف يدرك أهمية هذا التوجه، ويدرك - أيضاً - أن هناك وعياً من الشاعر بهذه الجزئية، الخاصة بالتشكيل الكتابي، خاصة إذا كان المنحى الفكري في النصوص ليس ثابتاً في تجليهِ، ولكنه متغير من قصيدة إلى أخرى، ليشكل في النهاية أنساقاً قد تكون متجاوبة أو متباعدة، وتغير أو تعدد أنساق المنحى الفكري من قصيدة إلى أخرى، يجاوبه - إذا كان هناك وعي من الشاعر بآليات الكتابة البصرية - تغير في هذه الآليات، فقد نجد آلية كتابية أو نمطاً كتابياً في نسق من الأنساق يظهر بشكل لافت ومهيمن، ولكن في نسق آخر يغيب هذا النمط ويظهر نمط أو أنماط أخرى لتؤسس دورها الدلالي.

وتحديد الظل في ذلك السياق أو الأخضر بن يوسف يعتبر شيئاً مهماً، لأن هذا التحديد يمكن أن يكون فاعلاً في تحديد المنحى الفكري للقصائد بأنساقه المختلفة، وفاعلاً - أيضاً - في مقارنة الآليات الكتابية لكل نسق على حدة، والظل أو الأخضر بن يوسف في هذه القصائد يشير إلى الشاعر الذي نحسّ بوجوده، ولا نستطيع أن نلمسه، فهو ليس كشيء ماديٍّ معهود، ومن ثم فهو ليس من لحم ودم، وهو - في إطار ذلك التصور - يبين الذات الإنسانية المعهودة.

والظل - مثل أي شيء - يمر بمراحل عديدة، مثل مرحلة الميلاد والإحساس بوجوده ونموه، ومرحلة الإيمان بقدرته على التغيير، انطلاقاً من المبادئ المثالية التي يخترعها، ويحاول أن يغير العالم من خلالها، حتى يستجيب لهذه المبادئ، مما يولد نوعاً من الصراع، ونتيجة لهذا الصراع، تأتي المرحلة الأخيرة، وهي المرحلة التي يفقد فيها الظل هذه المبادئ أو

يحتجزها في أسى شفيف، وهو بذلك يفقد الإيمان بسلطة الكتابة وقدرة هذه الكتابة على التغيير.

وكتابة الظل/الأخضر بن يوسف - وهو كيان ليس فيزيائياً - لا تتجلى من خلال صوته في الأنساق المختلفة، وإنما تنمّ من خلال وضعه في إطار المراقبة من الذات الإنسانية، والمراقبة قد تكون حيادية تماماً كما تجلى في النسق الأول، وقد تكون مملوءة بالدهشة، لإيمانه بنمطه المختلف ومنطلقاته الأساسية، وإيمانه بقدرته على الفعل حتى لو كان في هذه القدرة خرق لمواضعة مؤسسة، وقد يحدث تحول جزئي في المراقبة، بمعنى أن يتحول الظل - لانكساره وانخراطه في العالم المعيش - إلى مراقب للذات الإنسانية.

### اختيار العنوان والمنحى الفكري

ربما كانت هناك ميزة أساسية تتجلى في قصائد الظل/الأخضر بن يوسف، التي توزعت في أعمال الشاعر، تتمثل في اختيار العنوان الدال، الكاشف عن طبيعة المنحى الفكري، فإذا كان العنوان لدى المنظرين أصبح (جزءاً لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة لدى الناص لاصطياد القارئ وإشراكه في لعبة القراءة لدى المتلقي، في محاولة فهم النص وتفسيره وتأويله)<sup>(20)</sup>، فإن العنوان في هذه القصائد جاء كاشفاً عن المنحى الفكري المرتبط بشائبة المبدع، وتوزعه بين كائن عادي ملموس يمسيد التواصل في إطار سياقات ومواضعات اجتماعية مؤسسة، من خلال (سعدي يوسف)، وكائن غير ملموس وغير محدد، من خلال (الأخضر بن يوسف).

واختيار العنوان بهذا الشكل، ينمّ عن قرابة في جزء، واختلاف في جزء آخر، فالقرابة تنمّ في الجزء الأخير، فكلاهما - الإنسان والشاعر -

يحتوي اسمه على (ابن يوسف)، والاختلاف يتم في الجزء الأول، فهو لدى الإنسان (سعدي)، ولدى الطل (الأخضر).

وهذا التوجه في كتابة المنحى الفكري، يشير إلى أنه اختيار ليس عشوائياً، وليس اعتباطياً، بل اختيار مقصود، يشير إلى مساحات التوحد في أحيان، ومساحات الاختلاف في أحيان أخرى، بين الإنسان والطل، وهذا يشير إلى وعي خاص بفاعلية العنوان، (فالعنوان يمثل مؤشراً سيميولوجياً ذا ضغط إعلامي موجه إلى المتلقي، بمحاصرته في دلالة بعينها، تنامي في متن الخطاب الشعري في وضوح أحياناً وفي خفاء أحياناً أخرى)<sup>(21)</sup>.

والعنوان بهذا الاختيار المتعمد يدخل المتلقي مباشرة إلى نطاق السق المكري الخاص، بالإضافة إلى أن وجود هذا العنوان في دواوين الشاعر المختلفة، وبأشكال مختلفة يشير إلى أن العلاقة بين الذات الإنسانية والظل، لا تتم على وتيرة واحدة، فهي في انفتاح دائم للتغير والتطور.

والعنوان في كل القصائد الموزعة في أعمال الشاعر، يعتبر - كما يقول رضا بن حميد - نصاً أصغر (Micro Texte) يقوم بوظائف ثلاث، إذ يحدد ويوحى ويمنح النص الأكبر ويضيف (رولان بارت) بعداً جديداً، فيرى أن العنوان يفتح شهية القراءة<sup>(22)</sup>.

وعناوين القصائد التي حملت إلى المتلقي هذا المنحى الفكري، في ديوان سعدي يوسف<sup>(23)</sup> هي على الترتيب (كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة)، و(حوار مع الأخضر بن يوسف)، و(عن الأخضر أيضاً)، و(الأخضر بن يوسف ومشاعله)، و(الشخص الثاني)، و(أوهام الأخضر بن يوسف).

وحضور القصائد على هذا النحو في دواوين الشاعر، يشير إلى قيمة هذا المنحى الفكري، وإلى تحذره في مشروع الشاعر الإبداعي،

ويشير - أيضاً - إلى مشروعية التوجه الذي اقترضاه مسبقاً  
للدراصة.

والماتأمل لهذه القصائد - انطلاقاً من العناوين - يشعر أن صورة  
الظل/الأخضر بن يوسف، لم تظهر في هيئة واحدة، وإنما تجت في  
أشكال وهيئات مختلفة، فالظل - وكذلك الإنسان - ليس كياناً ثابتاً،  
وإنما هو في معرض دائم لفقد واكتساب منطلقات أساسية، نتيجة  
للفعل والانفعال، وللصراع مع الواقع المعيش.

وتغير الأشكال والهيئات الخاصة بالظل، يفضي - بالضرورة -  
إلى تغير في أشكال تقديمه كتابياً على الصفحة البيضاء، فالظل المراقب  
بحيادية، من الذات الإنسانية، يختلف - حتماً - عن الظل المهموم  
بإسدال منطلقاته وقناعاته على العالم، ويختلف - كذلك - عن الظل  
المهبط، الذي تجلى له سراب ما أمن به، وانحنى في اتجاهه مسبقاً، كما  
ظهر في قصيدة (أوهام الأخضر بن يوسف).

### نسق الشعر نسق النثر كتابة الانفصال

ربما كانت العلاقة المتبسة بين الإنسان والظل، ووجودهما في  
كيان محدد علاقة مهمة، لأنها لا تتشكل في شكل ثابت ونهائي في لحظة  
زمنية، وإنما هي علاقة ترتبط بمعاينة هذا الكائن الذي لا يتكون من لحم  
ودم، وهذه المعاينة تسنطق من الاختلاف، الذي تحسّ به الذات  
الإنسانية، والمعاينة - أو الشعور بالظل - ليست إلا مرحلة أولى،  
سوف تتبعها - بالضرورة - مراحل أخرى.

وهذه المعاينة - أو بداية إدراك ذلك الكائن - تتجلى في قصيدة  
(كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة)<sup>(24)</sup>، من خلال  
إجراءات كتابية عديدة، منها (العنوان الكبير)، ثم العناوين الفرعية.

فالعنوان الأساسي للنص الذي جاء في خط Bold كبير، (كيف كتب الأنخضر بن يوسف قصيدته الجديدة)، يودّي دلالات مهمة، أهمها يتمثل في وضع العلاقة الثنائية، التي تسم عن إشكالية، في بورة اهتمام المتلقي، ويشير إلى وضع الذات الإنسانية وطبيعة شعورها بهذا الكسيان فالوعي الإنساني - من خلال العنوان - حاضر، وربما يكون هذا الحضور واضحاً أكثر في نسق المراقبة، من خلال استخدام ضمير الغياب ضميراً سارداً.

والآلية الكتابية الثانية التي تجلت في هذا النص، تتمثل في تقسيم النص إلى أجزاء، ويحمل كل جزء عنواناً خاصاً به، إذ تأخذ المقاطع المستلاحقة عناوين مستقلة، داخل نسيج العنوان الأساسي، وهذه العناوين الفرعية تخضع لسلطة وحضور العنوان الأساسي. وهو أسلوب خاص في العنوان ازداد شيوعاً في الشعرية المعاصرة، وهذه العناوين الفرعية - كما يقول أحد الباحثين - "تفترض حالة شعرية تقوم على السمو والمضاعفة، وتضعيد الحس التكاثري لعناصر التشكيل الشعري بين مقطع وآخر" (25).

والجديد في هذه العناوين الفرعية، التي تشير إلى قصيدة عالية، ولا يمكن قراءة النص قراءة خاصة، إلا من خلال الوقوف عندها، للوصول إلى دلالة، يتمثل في وجود جزء يأتي في البداية تحت عنوان (ملحوظات)، وهذا الجزء بهذا الوضع الكتابي يمثل إمكانيات عديدة متاحة، للدخول منها إلى نصه الشعري، واللافت - أيضاً - أن عناوين المقاطع التالية، استلقت من هذه الملحوظات، التي جاءت على النحو التالي:

- لا تقلب سترتك الأولى حتى لو بليت
- فلتبحث بين تراب الوطن الغالب عن خائملك المغلوب
- لا تسكن في كلمات المنفى حين يضيق البيت



- لا تأكل لحم عدو
- لا تشرب ماء جبين
- لا تنهش راحة من يطعمك الأزهار
- للضيف الدار، ولكن ليس له أهل الدار
- من يسأل يعط... سوى الحب
- في الشيخوخة قد يبدو الشعر الأبيض أسود
- يشتد الخائن بالمرأة

إن تقدم الملاحظات على هذا النحو الكتابي الخاص من خلال النجمة (\*) الموضوع في بداية كل سطر، بالإضافة إلى عددها، الذي قد يشير إلى توجه مثالي خاص، يشير إلى طبيعة تولد الظل في بدايته، وانطلاقه في البداية من منطلقات أساسية، قد تمثل سلطة نموذج له فاعلية، وهذا - أيضاً - قد يشير إلى أن الظل في بداية ولادته قد يطلق من محددات خاصة لها صفة المثالية.

إن هذه المحددات أو المنطلقات المثالية، تمثل إمكانيات للاختيار، وقد وقع اختيار الظل منها على أربع منطلقات لكتابة نصه الجديد، لكي يضعها في بؤرة التركيز والاهتمام، ولكي تكون نقطة انطلاق للكتابة بالنسبة للظل، وللتأويل بالنسبة للقارئ.

وهذه المنطلقات هي على الترتيب (لا تسكن في كلمات المنفي حين يضيق البيت)، و(لا تقلب سترتك الأولى حتى لو بليت)، و(فتبحث بين تراب الوطن عن خاتمك المغلوب)، و(وفي الشيخوخة قد يبدو الشعر الأبيض أسود).

حضور هذه المحددات أو المنطلقات بهذا الشكل الكتابي، يكشف عن حضور وعي الذات الإنسانية بشكل لافت في مقابل وعي

الطسل، الذي يتمثل في اختيار منطلقات فاعلة للكثانة بوصفها نقطة انطلاق أساسية.

وهذا التوجه يكشف - في المرحلة الأولى على الأقل - عن وجود قسيمين منفصلين، بحيث يكون القسيم الأول ممثلاً في وعي الذات الإنسانية الخاص، ويأتي القسيم الثاني ممثلاً في وعي الظل النامي، الذي بدأ متدنراً ومنطلقاً من محددات الذات الإنسانية أما الآلية الكتابية الأهم - في ذللك النسق الكاشف عن وجود كل كيان من الكيانات في إطار مختلف - فتتمثل في جزئية المزوجة في النص الشعري بين قسيمين، قسيم شعري وقسيم نثري، وهذه المزوجة تحفظ لكل كيان وجوده المفصل، وتشير إلى يقين بالوجود، وتشير - في الوقت ذاته - إلى يقين بالغياب، وحضور صوت الذات الإنسانية في الإطار الشرطي شبيه إلى حسد بعيد بتأمل النبتة التي تبدأ في النمو، وتتجسس التربة للخروج والظهور.

ففي الجزء المعنون بالعنوان الجانبي (لا تسكن في كلمات المصطفى حين يضيق البيت)، يقول<sup>(26)</sup>:

تدافع الأمواج بين يديه...

يمسك، بغتة حجراً، ويرؤهُ محاره

ويظل ينصت:

هبة للريح ثابتة، هب، هب... ثابتة...

سيدخل في العناصر

كل ما في البحر يصبح موجة كبرى

وما في الأرض يصبح موجة كبرى

ويدخل في العناصر

قبضة مشدودة

حجراً

ووجهاً ناتئ القسمات...

ها هو في شوارعه الأليفة، مائل

خطواته عجلي

وفي يده محاره

أهي أنفاسك أكثر هدوءاً؟ ربما شعرت بأنك ما تزال قادراً على الكتابة. كثيراً ما أحسست، حتى منذ عشرين عاماً، بحالة الخطر، وأنت تبتدئ القصيدة، لكنك حين تتم المقطع الأول تجد في نفسك قوة لا تعم مصدرها.. مثل نبع خفي التدفق، المدير المكتوم وحده.

أنت إذن تعتقد، أيها الأخضر بن يوسف، بأنك ما زلت تنتسب إلى الفئة الضالة.

إن آلية الكتابة حين توزع إلى نسقين كتابيين، نسق الشعر بهديته المستوية ونهايته غير المستوية بوصفها تشكياً بصرياً، للكشف عن الظل وارتباطه بنسق خاص، لبداية الفعل والظهور، والدخول في التجربة والإبداع. ونسق النثر بكتابته الممتدة من بداية السطر إلى نهايته، التي تزيد مساحة السواد مقارنة بالبياض، تشير إلى صوتين راصدين صوت شعري، صوت الظل، وصوت الذات الإنسانية المراقبة، (فتوزع البياض والسواد لا تحكمه فقط مقتضيات تنظيم الفضاء، بل يمكن أن يضبطه وينظمه مقتضى الفضاء الصوري، في الوقت الذي يتعلق فيه الأمر بإدماج عنصر التشكيل الخطي في النص)<sup>(27)</sup>.

وإذا كانت النظرة السابقة إجمالية إلى مساحات البياض والسواد، فإن النظرة الجزئية سوف تشير إلى أن الأشكال الكتابية البصرية تؤدي دوراً مهماً، فالخطاب الأساسي في نسق الظل من الاقتباس السابق،

يكشف عن آلية الإبداع بما فيها المجاهدة، التي تتجلى بشكل لا يمكن تحديده من خلال الاتكاء على البياض الجزئي في قوله "تدافع الأمواج بسين يديه...". فالبياض في الجزء السابق يشير إلى محذوف غير محدد، ومن ثم يشارك المتلقي في إكمال العنصر الناقص بطريقة الخاصة، ويفكرته الخاصة عن الشاعر وقصائده، وهذه الطريقة قد تكشف عن أشكال عديدة للمجاهدة، فاستثمار الفراغ، لم يعد يقف عند حدود قراءة النص فقط بالنسبة للقارئ، وإنما تؤدي مساحات البياض الجزئية - في أحيان ليست قليلة - إلى جعل المتلقي يخرج من صمته ليكمل النص وفق ثقافته الخاصة.

فالشاعر الموجود في بؤرة الفعل تدافع إليه توجهات عديدة للإمساك بها، والدخول من خلالها إلى توجه فاعل، ومن ثم فإن عملية الاختيار، تأتي بغتة، في قوله "بمسك، بغتة حجراً، ويرؤه محارة".

فالفاعل الخاص من الظل يبدأ من فعل الاختيار، من قائمة اختيارات متاحة، ولكن هذا الاختيار ليس فاعلاً، إن لم يرتبط بنمو داخلي لعنصر من عناصر التكوين الإنساني بحسب نظرية إمبرادوقليس<sup>(٥)</sup>، العناصر الأربعة، حيث يحدث تغييب لعناصر المادة الثقيلة (مثل التراب)، ويحدث تركيز وتصفية لعنصر (الهواء) الرياح، بوصفها معادل إخصاب.

وفي تصويره للريح التي تشكل عنصراً من عناصر التكوين، للدخول في شريحة الظل بتكوينه الخاص، نجد أن الآليات الكتابية البصرية لها حضور فاعل، في قوله "هبة للريح ثابتة، هب، هب... ثابتة...". فالإدراك البصري يتوقف - بالضرورة - عند جزئية التكرار اللفظي بوصفها إشارة كتابية، وليست إشارة صوتية، بالإضافة إلى جزئية التنضيد أو التوزيع، للكلمتين في السطر الشعري.

وتكرار كلمة (تعب) بشكل متوالٍ، ربما يفيد من ناحية الإدراك البصري، إفادة مهمة، ترتبط بتوليد نسق جديد مغاير للمحظة التحسس والاختسار السابق، فإذا كان الظل في النسق السابق موزعاً بين عالمين، فإنه في هذا النسق قد تخلص من نسق سابق ودخل في إطار جديد مغاير، له سيطرة وله حضور خاص.

وكذلك فإن تكرار كلمة (ثابتة) بهذا الشكل الخاص من التضيق، قد يشير إلى فكرة الثبات التي أشرنا إليها سابقاً، ويشير - أيضاً - إلى أن فعل الحركة التي توّجدها الريح، لم يفض إلى خلخلة في النسق الجديد. وفي إطار ذلك التكوين ستبدأ عملية الإبداع في تحليها وتشكلها من خلال صور وثيقة الصلة بالظل، فهي صور تحت وجسودها من المغايرة والاختلاف، ولا يمكن الإمساك بها بسهولة، من خلال قوله "كل ما في البحر يصبح موجة كبرى - وما في الأرض يصبح موجة كبرى - ويدخل في العناصر"، فالظل - في تشكيل النص الشعري - لا يرتبط بالمألوف، وإنما يرتبط بصور تندّ عن أي تصور واقعي.

### النص الموازي: صوت الذات الإنسانية

إذا كان الجزء السابق تجلّي في إطار كتابة شعرية، تمّ الاتفاق عليها بفعل التراكم الكتابي لقصيدة التفعيلة، فإن الجزء الثاني جاء في إطار نسق بنائي خاص، يرتبط بالنمط الكتابي النثري، حيث تبدأ الكتابة من اليمين إلى اليسار، ومن بداية السطر إلى نهايته.

هذه الكتابة بصرياً، إذا كشفت عن مغايرة في نسق الكتابة، فإنها - بالضرورة - سوف تدفعنا إلى التفكير في نسق المغايرة، فيما يخصّ الضمير السردّي، فالضمير السردّي في الإطار الشعري جاء مرتبطاً

بضمير الغسيات، ولكن الجزء الثري جاء متجلياً في إطار ضمير المخاطب، واستخدام ضمير المخاطب ضميراً سارداً يشير إلى وجود صوتين، أحدهما متكلم والآخر مخاطب.

إن المغامرة في الضمير السارد تجعل مشروعية التناول النقدي، في إظهار ذلك التصور واضحة تماماً، ولها ما يبررها، بحيث يغدو الجزء الخاص بالغياب وثيق الصلة بالظل، ويغدو فعله الإبداعي موضوعاً في بسورة التركيز، بداية من المجاهدة والتحول تدريجياً، والخروج من نسق عام إلى نسق خاص، يغير في مواضع الأشياء في الوجود.

وفي إطار ذلك التصور يأتي الجزء الثري دالاً على صوت الذات الإنسانية التي تتكون من لحم ودم، ويأتي صوتها في نهاية كل جزء من أجزاء القصيدة بوصفه دالاً على الخروج من حالة التلبس بالظل، ولهذا نجد المنطق العقلي يطل فاعلاً، فحين نقرأ قوله "ربما شعرت بأنت ما نرال قادراً على الكتابة، كثيراً ما أحسست، حتى منذ عشرين عاماً بحاله الخطر، وأنت تبتدئ القصيدة، لكنك حين تتم المقطع الأول تجد في نفسك قوة لا تعرف مصدرها"، نشعر أن النص الثري السابق يأتي مسرئلاً بالمراقبة المنطقية، بعيداً عن مراقبة الدهشة، التي رأينا صداها في النسق الشعري، ففي هذا الجزء نشعر بوجود القلق الإبداعي الخاص بعدم أو بصعوبة بحى الشعر<sup>(٢٢)</sup>، ويشير - انطلاقاً من رؤية عقلية تشير إلى الإنسان - إلى قوة خارقة في حالة الدخول إلى نسق الظل.

إن المستأمل للنص الشعري، يدرك أن هناك توازياً بين النسق الشعري بوصفه نسقاً كتابياً، ثم التأسيس له بفعل التراكم الكتابي لقصيدة التفعيلة، والنسق الثري في المقاطع الشعرية الأربعة، التي اختارها من الوصايا العديدة للكتابة، وهذا التوازي الكتابي يصبح دالاً، على وجود الظل بوصفه كياناً له وجوده الجزئي، الذي يطل في

شكل دموعات إبداعية، ويصبح دالاً - أيضاً - على وجود الإنسان، بوصفه الكيان الحامل لجدل الاتصال والانفصال، وبوصفه عنصراً مهماً يتلبسه الظل لفترات.

والنظرة الفاحصة سوف تثبت أن كل قسيم يتجلى في إطاره الكتابي بشكل خاص، وهذا التحلي لكل قسيم على حدة، غيب فكرة الصراع بين الظل والإنسان، في ذلك النص، فكل قسيم له خصوصيته ووجوده.

### نسق الصراع... بياض البداية

إن هذا التكوين الخاص، الذي رأينا صداه في الجزء السابق، والذي يحفظ لكل قسيم وجوده الخاص، دون إحساس بفكرة الصراع، والذي تحلى من خلال المزوجة بين الشككين الشعري والثري، لا يطل على صورته، وإنما يأخذ أشكالاً أخرى، تنطلق من فكرة الاتصال والانفصال بين القسيمين، ومن فكرة التطابق والتنافر، فالإنسان مشدود إلى مواضع خاصة، تجعله يتقبل في بعض الأحيان أشياء لا يرتضيها، بينما الظل - لتكوينه الخاص غير الملموس - ليس مشدوداً إلى مثل هذه المواضع، التي قد تكون اجتماعية أو ثقافية أو سياسية، ويبدو أن الشاعر - من خلال نصوصه - كان لديه وعي كامل بجزئية الاتصال والانفصال، والتطابق والتنافر، يقول في قصيدته (عن الأخضر أيضاً)<sup>(28)</sup>:

مرة سألوا نجمتين

كيف لا تحسيان

نجمة واحدة

مرة سألوا نجمة واحدة

كيف لا تصبحين نجمتين

ففكرة الاتصال والانفصال بين القسمين، كان لها وجود خاص في ذهن الشاعر، وهذه الفكرة - بالضرورة - أخذت أشكالاً مختلفة في كتابة الشاعر، وفي تقديمها كتابياً إلى المتلقي. وإذا كنا قد رأينا في النسق السابق، كيف كانت الكتابة النصية دالة على وجود القسمين، كسل قسم في سياق خاص به، يحفظ له وجوده واترانه، فإننا في هذا النسق سوف نتقل إلى كتابة أخرى قدمت لنا الظل بصرياً بشكل مختلف عن النسق السابق.

وربما تكون من الجزئيات المهمة أن نشير إلى أن وجود الظل في النسق السابق - بالرغم من فعاليته - كان وجوداً جزئياً، يحتاج إلى مجاهدة، وإلى ترتيبات خاصة، حتى يظل بوجوده المؤثر، ولكن وجود الظل في هذا النسق يكشف عن وجود دائم، يقول سعدي يوسف في قصيدة (الأخضر بن يوسف ومشاغله)<sup>(29)</sup>:

نبي يقاسمني شقوتي

يسكن الغرفة المستطيلة

وكل صباح يشاركني قهوتي والحليب، وسر الليالي الطويلة

وحين يجالسني

هو يبحث عن موضع الكوب في المائدة

وكانت فرنسية من زجاج ومعدن

أرى حول عينيه دائرتين من الزرقة الكامدة

فالتأمل للافتقاس السابق، يشعر - بسهولة - بهذا التواجد الدائم،

فالوجود لم يعد جزئياً، وكان الوجود في النسق الأول كان يمثل بداية

لستولد الظل وميلاده، ولكن في هذا النسق، أصبح حضوره خاصاً

ويكشف عن فاعلية، بالإضافة إلى أن الرصد الذي تم - من خلال

ضمير الغياب، كما جاء في النسق الأول - لم يأتِ رصداً حيادياً، وإنما



أصبح رصداً، لا يخلص من شغف، ويكشف عن إسدال نوع من القداسة، بشكل مباشر، من خلال استخدام لفظة (نيسي) للدلالة على الظل.

إن هذا التواجد المستمر مع وجود الفاعلية، ومع وجود رصد ينم عن شغف وقداسة، ربما يفضي إلى صراع بين الإنسان المتكون من لحم ودم، والظل، الذي لا يتشكل وجوداً فيزيائياً معهوداً.

وهذا الوجود الخاص والدائم، لازمه - بالضرورة - وعي كتابي مسن الشاعر في الهندسة البنائية للقصيدة، فالوعي الكتابي، لم يعد متجلياً في إطار نثري وإطار شعري، وإنما تحول إلى إطار شعري فقط، ولكن هذا الإطار الشعري، جاء كاشفاً من خلال نسق خاص في كتابة النص الشعري ليكشف عن هذا الصراع، وعن فاعلية الظل، وسوف نتوقف عند جزئيتين في القصيدة، لنكشف عن هذا الوعي الكتابي:

وكانت ملابسنا في الخزانة واحدة

وكان يلبس يوماً قميصي

وألبس يوماً قميصه

ولكنه حين يحتد...

يرفض أن يرتدي غير برنسه الصوف...

يرفضني دفعة واحدة

إذا كانت المرحلة الأولى - أو النسق الأول - تنطلق من يقين بالوجود، وفي الوقت ذاته من يقين بالغياب، فإن هذه المرحلة تنطلق من يقين الوجود الدائم، ومن ثم أصبح الظل وارداً في كل الأوقات، وهذا الحضور يتجلى في السطر الأول (كانت ملابسنا في الخزانة واحدة)، ولكن هذا الحضور الدائم لا يلغي وجود الشائبة في رصد العالم والاشتباك معه، فهناك حضور للذات الإنسانية في بعض الأحيان،

وهسك حضور للظل، وهذا الحضور لكل صوت على حدة لا يلعب مشروعية وجود الآخر، وإنما يغيبه، لكي يظلّ وجهاً فاعلاً في الاشتباك ومسيطرًا على عملية التواصل.

ومن نسلال السطرين الشعريين (كان يلبس يوماً قميصي - وألبس يوماً قميصه)، تتجلى ثنائية الاشتباك مع الواقع المحيط، بحيث تكون الذات الإنسانية فاعلة ويغيب الظل، وينعكس هذا الوضع فيغدو الظلس فاعلاً، وتغيب الذات الإنسانية بشكل يتمّ عن التناوب، ولكن وجود الصوتين فاعلين في الاشتباك مع الواقع المحيط (صوت الإنسان وصوت الظل)، لا يعني - بالضرورة - أن هذه الثنائية تتمّ على طول الخط بهذه الانسيابية المثالية، التي لا تتمّ إلا في إطار التطابق والتماثل، ومن ثم يبدأ الصراع في الظهور، ليكون الصوت المحرك لعملية التواصل، وذلك من خلال قوله:

ولكنه حين يحتد...

يرفض أن يرتدي غير برنسه الصوف...

يرفضني دفعة واحدة

إن الخروج عن نسق التناوب، جاء مرتبطاً بالحدة. والبياض الجزئي الكتابي، الذي وضعه الشاعر بعد قوله (حين يحتد...)، مهم، لأنه يشعر المتلقي بأن هناك تغييراً كاملاً لأسباب الحدة، بداية للخروج عن هذا النسق التناوبي في رصد العالم والاشتباك مع الحياة.

وإذا كان النص الشعري، في كتابة المغامرة والخروج عن هذا النسق التناوبي، قد امتد إلى جزئية البياض الجزئي (...)، والذي جساء في مكانين في قوله (حين يحتد...)، وفي قوله (غير برنسه الصوف...)، فإن آلية الكتابة التي جاءت فاعلة، تجلت في كسر نمطية الكتابة العربية، التي تبدأ من بداية السطر من اليمين.

فهذا التضديد الكتابي، يشير أولاً إلى فكرة الصراع التي وضعناها عنواناً لهذا النسق، ويشير - أيضاً - إلى فاعلية الظل القاهرة، وإلى سكون الذات الإنسانية، التي ظلت على سكونها، لا تستطيع دفعاً لهذه السيطرة، فالظل - في إطار هذه الحدة وفي إطار جدله مع الاجتماعي الذي لا يقيم له وزناً - أصبح محركاً للحسد الإنساني، حتى لو كان هذا التحرك مرتبطاً بكسر مواضع محددة:

يرفضني دفعة واحدة

ويدخل كل المزارع

بحرث

أو يشتري سكرًا

أو يقول العلامة

إن هذا الوعي الكتابي في نسق الصراع، لم يأت بالصدفة، وإنما جاء انطلاقاً من وعي بالتشكيل البصري للنص الشعري، ودور هذه الأشكال الكتابية في جعل المتلقي، الذي يقرأ قراءة صامتة في أغلب الأحيان داخلًا في صلب العملية الإبداعية، بل يصبح مشاركاً فيها، فمراجعة البياضات الجزئية في قوله (حين يحنو...) و(غير برنسه الصوف...) تثبت أنها تتيح للمتلقي أن يكمل هذا البياض بوعيه الخاص، في إطار فكري الحدة والمغايرة، الحدة التي تصبح نقطة الانطلاق لتشكيل المغايرة على المستوى الدلالي أو الكتابي.

وحتى نثبت أن هذا الوعي الكتابي لم يأت اعتباطاً، وإنما جاء انطلاقاً من وعي خاص بالتشكيل الكتابي، ودوره الخاص في توليد شعرية بصرية، نتوقف عند جزء آخر من قصيدة (الأخضر بن يوسف ومشاعله)<sup>(30)</sup>:

يرافقني في زيارة محبوبتي  
ثم يدخل قلبي  
يقبلها في الجبين  
وينظر في مقلتها طويلاً، ويجلس في آخر الغرفة المعنمة  
وإذ أرسم الرغبة للبهمة  
وسائد أو منزلاً  
يرسم الرغبة المفعممة  
نسوراً - طباشير، فوق الجدار الذي يحمل النافذة  
يدنوا...

ليأخذ كف الفتاة (أنا جالس لصقتها)

ثم يمضي بها خارج الغرفة

ففي الجزء السابق نجد أن الثنائية الخاصة، أو ازدواجية الرصد  
لجزئية من جزئيات الواقع، تطلّ بشكل لافت في السطر الأول (يرافقني  
في زيارة محبوبتي)، ولكن خصوصية الفاعلية والسيطرة تتجلى من خلال  
شكل كتابي من خلال ترك مساحة كبيرة في بداية السطر، (ويدخل  
قلبي)، وهذا قد يشير إلى نوع من الخصوصية للظل، فهو ليس مشدوداً  
إلى مواضع جسدية تزرعه في نسق تواصلتي خاص، وإنما هو في تحليق  
دائم، وله قدرة على الاختراق والنفوذ، والتخلص من جسده الآدمي  
الذي يسجنه، فله قدرة على استباق الفعل والتحليق.

إن كتابة شعر التفعيلة، تشير إلى فضاء خاص يميزها، فالبداية من  
اليمين تجعل التموج في ناحية اليسار، ولكن مساحة البياض، التي  
يتحركها الشاعر في يمين النص الشعري، مساحة دالة، لأنها تشير إلى  
خلحلة في الصوت الفاعل والمحرك، وتشير إلى بداية وجوده وسيطرته.

فالرصد الشائسي المشدود إلى جدل الإنسان والظل يشير إلى نمطين أساسيين، نمط مشدود إلى مواضعة اجتماعية، تكبيل فعل الذات الإنسانية، ونمط غير مشدود إلى هذه المواضعة، بل هو - في الغالب - يتعاطم على هذه المواضعة، ومن ثم سنجد الكتابة الشعرية بعد السطرين الشعرين اللذين أشارا إلى وجود الثنائية، ووجود فاعلية وسيطرة من الظل، تتجه نحو الإشارة إلى هذين النمطين، من خلال مجموعة صور تنمو في إطارين: الإطار الأول، إطار الذات الإنسانية (وإذ أرسم الرغبة المبهمة - وسائد أو منزلاً)، إطار الظل (يقبلها في الجبين - وينظر في مقلتيها طويلاً، ويجلس في آخر الغرفة المعتمة - يرسم الرغبة المفعمة - نسوراً طباشير فوق الجدار الذي يحمل النافذة - ويدنو... - ليأخذ كف الفتاة) أنا جالس لصقها) - ثم يمضي بها خارج الغرفة).

إن المقارنة بين الإطارين - كتابياً - سوف تقضي - بالضرورة - إلى نتيجة وثيقة الصلة بفكرة الصراع، وبفكرة الفاعلية الخاصة لصوت الظل، فإطار الذات الإنسانية تجلى في سطرين شعريين فقط:

وإذ أرسم الرغبة المبهمة  
وسائد أو منزلاً

وهذا المدى الكتابسي البسيط يشير إلى توجه خانع، مقموع بالمواضعة الاجتماعية، أما إطار الظل، فإن التأمل سوف يدرك أن هذا الإطار تجلى في إطار سطور عديدة:

يقبلها في الجبين

وينظر في مقلتيها طويلاً، ويجلس في آخر الحجرة المعتمة  
ويرسم الرغبة المفعمة

نسوراً - طباشير، فوق الجدار الذي يحمل النافذة

ويدنو...

ليأخذ كف الفتاة (أنا جالس لصقها)

ثم يمضي بها خارج الغرفة

فكتابة الظل في الجزء السابق، بالمقارنة بحضور الذات الإنسانية، تكشف عن فاعلية ناتجة عن تمدد السطور الشعرية عددياً، بالإضافة إلى التمدد الكتابي لبعض السطور الشعرية، وهذا التمدد يكشف عن معاينة خاصة، ورصد خاص للمرأة يكشف عن تمدد وديمومة، وهذا التمدد تأباه المواضع الخاصة للتواصل الاجتماعي المعين، بداية من النظر في المقتل، ومروراً بالرغبة المفعمة، وانتهاءً (بالدنو)، الذي يحلّي من خلال مساحة البياض (...) بشكل يشير إلى أشكال عديدة، بحيث يكملها المتلقي بحسب وعيه الخاص بالنص، وإدراكه الخاص بطبيعة الظل فقاط البياض (...) (تشير إلى رغبة التركيز، والبعد عن التقريرية والتسجيلية وهو دليل على استمرار النص في نفس الشاعر، بالإضافة إلى استغلالها في اللعبة الزمنية، وإشراك القارئ مع الشاعر في تكوين النص الشعري)<sup>(31)</sup>.

وئمة صورة وثيقة الصلة بالظل لدى سعدي يوسف، وهي مرتبطة بطبيعة الظل، الذي لا يتكون من لحم ودم، وليس له وجود حقيقي، وهي صورة النافذة، بوصفها وسيلة للدخول والخروج، وتصبح هذه الوسيلة فاعلة في جعل الصراع ونتيجته مرتبطتين بالظل، بينما تظل الذات الإنسانية على حالها المشدود إلى مواضع اجتماعية خاصة.

والتأمل لقصائد سعدي يوسف الخاصة بكتابة الظل يدرك أن السنافدة - لارتباطها بعالمين داخلي وخارجي في آن - تظل بشكل لافت للنظر، كما في قصيدة الشخص الثاني<sup>(32)</sup>.

وأمس في غروفي المغلقة الشباك  
كنت أغني باسمًا للمطر الناعم  
والريح والورد، الذي لما يزل نائم  
وبغته...

أحسست بالرحفة في الشباك

فالنافذة في هذا النص - وفي معظم نصوصه المرتبطة بالظل - تأتي بوصفها آلية تتيح له الارتباط بالداخل الإنساني، وتتيح له - أيضاً - الانفتاح على الخارج بشكل يند عن التصور الواقعي، ومواضع الاتصال المعهودة، وفي النموذج السابق، نشعر أن بداية الشعور بالظل رافقتها آلية كتابية، أشرنا إليها سابقاً، وهي آلية ترك مسافة في بداية السطر الشعري، للإشارة إلى حلول خاص، وإلى مغايرة في زاوية الرصد، لا تحفل بالمألوف.

إن معاينة النسق السابق سوف تثبت أن هناك حضوراً لصوتين، صوت الذات الإنسانية، الذي جاء مقهوراً خاتعاً، وصوت الظل الذي تجلّى من خلال آليات الكتابة البصرية، بشكل يجعله يتعاضد على الحدود المادية التي تعرقل الكائن الحي، فهو - لتكوينه الفيزيائي الخاص غير الملموس - لا يسجن داخل أطر محددة وفق إطارات عديدة، وإنما يتجلى وفق جزئية التحليق الاستباقي الفاعل في إطار خاص يجعله مسيطراً.

## نسق التوحد والتلاشي

إن وجود النسقين السابقين، النسق الأول، الذي يحفظ لكل قسيم حدوده، والثاني الذي يشير إلى الصراع، مؤثر - بالضرورة - في توليد نسق جديد، لا يرتبط بالصراع أو السيادة، وإنما يرتبط بالتوحد، بحيث

تعدسوا الذات الإنسانية وظلها شيئاً واحداً، وهذه المرحلة لن تتحقق إلا بمتغيرات تلحق بالذات الإنسانية، ومتغيرات تلحق بالظل.

فالظل - ذلك الكائن غير المحدد، والذي لا يمكن الإمساك به - يرتبط - في أصل وجوده وتشكله - بقيم ومثل عليا، تشكل منطقات أساسية للإبداع، وقد نكون مشدودين في ذلك السياق إلى معاودة معاينة قصيدة (ملحوظات) وهي عنوان جانبي من عناوين جانبية احتوت عليها قصيدة الشاعر (كيف كتب الأحضر بن يوسف قصيدته الجديسة). ففي هذه القصيدة، تتجلى المنطقات الأساسية للظل، من خلال وضعها في شكل كتابي خاص (Bold).

ولكن هذه المنطقات الأساسية، التي تشكل فتاعات للظل، ليست إلا مستوى نمطياً مثالياً، يتجلى قبل مرحلة الفعل والانفعال، وقد تجلى ذلك في الصورة الأولى للظل، الذي أنتج شعرة طامحة - حتماً - للتغير، لانطلاقها من مثل عليا، وظهر ذلك بوضوح في النسق الأول، حيث تجلى الطل بشكل ينم عن مغايرة، تدفع للمراقبة من الذات الإنسانية، ولكن هذه المراقبة تجلت بشكل كتابي يحفظ لكل قسم تفرده ووجوده.

إذ مرحلة الفعل والانفعال، قد تجلت في النسق الثاني، بحيث يعدو الصراع عنصراً فاعلاً، ويشكل حضوره وجوداً لافتاً، وذلك لانطلاق الظل من منطقات مثالية، ما زال مؤمناً بها، ومن ثم تحدث عملية الفعل والانفعال، التي تغير - بالضرورة - من منطقاته الأساسية، التي لا يستجيب لها الواقع الفعلي بسهولة.

فعملية الفعل والانفعال - التي لا تخلو من صراع بين منطقات الظل وثبات الواقع وديمومته - لها تأثير مهم، في إسدال نوع من التغير الحرجي، الذي يصيب الظل، ومن ثم يدرك المتلقي، أن هناك تقليماً لهذه المنطقات الأساسية، من خلال غياب الصراع.



وتأمل فصائد الظل - التي تشير إلى هذا النسق - سوف يفضي إلى معاينة متغيرات خاصة، تبدأ من عناوين القصائد، التي حملت ذلك النسق إلى المتلقي، وهذه القصائد هي (الشخص الثاني) و(العمل اليومي)، و(أوهام الأخضر بسن يوسف)، وهذه العناوين تشير إلى متغيرات ما، فالقداسة التي كنا نشعر بها من عناوين مثل (كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة)، و(الأخضر بن يوسف ومشاغله)، تلك العناوين السني أوجست تفردا ودلالاتها المائزة من ارتباطها باسم سعدي يوسف للإشارة إلى تفرد الظل، لم يعد لها وجود، فالعنوان الأول (الشخص الثاني)، ربما يفتح مساحات للمنحى الدلالي الذي أشرنا إليه سابقاً، من أن هناك تقليماً للظل، فلفظة الشخص تشير إلى كيان مجسد، فكأن الظل فقد منطلقاته التي كانت تولد الصراع، والعنوان الثاني (العمل اليومي). يشير الرتبة التي تفقد الظل - أو يفقد معها - مجاحه المعتاد والمتوقع.

ويأتي العنوان الأخير (أوهام الأخضر بن يوسف)، لكي يعيدنا إلى المنطلقات الأساسية، التي انطلق منها الظل، وكانت مطروحة للتحقيق مسبقاً، ولكن دال الأوهام، يشير إلى تغير يهشم هذه المنطلقات الأساسية. أما إذا انتقلنا إلى القصائد التي حملت لنا هذا النسق الأخير، فسنجد أنها عديدة، وسوف نتوقف عند نصين، هما (الشخص الثاني) و(أوهام الأخضر بن يوسف)، لكي نعين آليات الكتابة البصرية، ونذكر طريقة اشتغالها في إطار هذا النسق.

في النص الأول (الشخص الثاني)، نذكر أن الظل فقد منطلقاته الأساسية، ولم يعد له القدرة على الفعل أو الصراع، وقد تجلى ذلك في آليات كتابية مغايرة عن الآليات السابقة، يقول الشاعر<sup>(33)</sup>:

في المطعم الشتوي، أصغيت إلى سعلته الأولى

راقبته يحسح بالمنديل كفيه

ويحكم الضحكة في إغماض عينيه  
راقبته يلحظني للمرة الأولى  
يسخر مني...  
دون أن يسمعي حرفاً  
أو يوقظ الصمت الذي أغفى  
كان زجاج المطعم الشتوي مبلولاً  
وفجأة...  
غادره بالمعطف الباهت ملتفاً...

إن المتلقي للوهلة الأولى، حين يعاين هذا الجزء بصرياً، سوف يدرك أن هناك غياباً، لآليات الكتابة المهيمنة، التي وردت في النسقين السابقين، فليس هناك نسق شعري وآخر نثري، كما تجلّى في النسق الأول، وليس هناك خلخلة في بداية السطر الشعري للإشارة إلى مساحات الصراع والفاعلية والنفاذ، كما تجلّى في كتابة الظل في النسق الثاني.

وإذا كان حضور هذه الآليات في النسقين السابقين له دلالة، تسربط بتشكيل طبيعة الظل، وتغيرها من مرحلة إلى أخرى، فإن غيابهما - أيضاً - له دلالة ترتبط بتغير في الظل، فالقدرة والفاعلية لم يعد لهما وجود، بل - على العكس - تجلّى الظل في هذا النسق في صورة مغايرة من خلال الصور الجزئية، التي قدمها النص في (سجلته الأولى)، (إغماض العينين)، بالإضافة إلى جزئية مهمة ترتبط بتحول في نسق المراقبة، فإذا كان الظل في النسقين السابقين موضوعاً في بؤرة التركيز والمراقبة، فإنه - وإن ظل مراقباً من خلال الغياب - أصبح يراقب الذات الإنسانية، وذلك من خلال قوله "راقبته يلحظني للمرة الأولى - يسخر مني...".

وتحى مساحة البياض بوصفها دالاً بصرياً، للإشارة إلى تحول خاص، فكأن الظل حين يراقب الذات الإنسانية، ويسخر منها، ينخرط في إطارها، ويتدنس بمومها المحدودة، التي كان متعالياً عنها في نسقيه السابقين.

والسخرية المقدمة، التي لم يكشف النص الشعري بشكل واضح عنها، والمقدمة من الظل إلى الذات الإنسانية، ليست سخرية نائر أو طامح إلى التغيير، وإنما هي سخرية الخنوع والتسليم، التي تكشف عن طبيعتها الصور الجسدية التالية (دون أن يسمعي حرفاً - أو يوقظ الصمت الذي أغفى)، ومن ثم فهي في ذلك الإطار سخرية خائفة، ليس لها قدرة على الفعل أو النفاذ، وهي ساكنة ليس لديها قدرة على تحريك الساكن، بالإضافة إلى أن رد الفعل الطامح للتغيير، تحول إلى نوع من السلية من خلال الانسحاب في قوله:

وفجأة...

غادره بالمعطف الباهت ملتفاً...

فالبياض الجزئي بعد كلمة (وفجأة...)، وبعد كلمة (ملتفاً...)، له دور دلالي خاص في تشكيل انسحاب من مشهد الصراع، والارتكان إلى الداخل، ويشي بالغضب الساكن دون أدنى محاولة للتغيير أو الفعل (فاكتساح البياض - كما يرى أحد الباحثين - للصفحة (الانقطاعات - دقة الأسطر الأفقية - اتساع الفواصل) تأكيد للموقف الانطوائي والحاجة إلى الوحدة<sup>(34)</sup>.

إن هذا الانسحاب المشفوع بغضب ساكن، ليس له قدرة على الفعل، يشير إلى تغير في صورة الظل، فقد أصبح يراقب الأوضاع التي تهمش منطلقاته دون صراع، مما ولد انكساراً خاصاً، يجد متنفسه وبغيته، في الأغاني التي تفتح أنساقاً سابقة، ومن ثم تحفظ لهذا الظل مشروعية وجوده.

لكنني أبصرت عينيه

عبر الزجاج الرطب مبتلتين

أبصرت في عينيه أغنيتين

إن معاينة جزئية أو آلية كتابية في الجزء السابق، قد تكون مرشداً لمشروعية ما ذهبنا إليه في تحليل نصوص ذلك النسق، فمعاينة نهاية السطور الشعرية، ستفضي إلى أن التسكين، الذي يتجلى في علامة السكون - وهي وثيقة الشبه بالمشنقة أو القيد - جاءت بشكل لافت، وهذا قد يشير إلى الانكسار، وعدم القدرة على الفعل أو النفاذ.

فالأغاني - في ذلك النسق - تأتي وكأنها فعل من أفعال الأسى المشوب بالعجز، وكأن الارتكان إليها في ذلك السياق، يكشف عن موت ماء، فهي بتردها المتتالي، تفتح آفاقاً، لم يعد الإيمان بها موجوداً، فهي تشير إلى طفولة سابقة، وتمسك بمنطلقات، كان لها وميض فعال في فترات سابقة.

وتتجلى هذه الآلية - الاستعانة بالأغنية بوصفها خلفية - في قصيدة العمل اليومي، من خلال تشكيل بصري خاص، يفصح عن هذا المنزع الفكري، الخاص بفقد المنطلقات الأساسية، ووجود الأغنية بتردها الخاص، مشيرة إلى الداعلي المكبوت، وكأنها خلفية تباين النسق الفعلي للنص الشعري برتابته اليومية، يقول الشاعر في قصيدة العمل اليومي<sup>(35)</sup>:

يهبط من مقهي بفرناطه

يهبط من خرائط الكرم الفرنسيه

يهبط بالمظلة الأولى التي أودعها نفيه

يهبط في البئر الخريفيه  
في غرفة بالطابق الرابع  
من عمارة في ساحة التحرير  
مكتبان  
يتملكان الآن بعد الآن  
بالغبرة والإعلان  
ويوقفان الأفق الأوسع والأغصان  
على حدود الحائط الأبيض حيث ارتمت العينان  
وحيث أسراب من النوارس الميتة ملقاة  
على الشطآن  
يجلس بين العشب والجندي في مزرعة أخرى...  
أغنية

في النبع غمشنا الأزهار الأولى  
فانتلت بالماء أصابعنا  
يا شعراً بين الزهرة والقطرة محلولاً  
نحصلات منك شرائعنا

فالمتلقي يشعر من خلال هذا الشكل الكتابي، أن هناك نسقين،  
النسق الأول يتمثل في النص الشعري بآلياته المعهودة، والذي يأتي في  
ذلك السياق كاشفاً عن رتبة خاصة، وثيقة الصلة بالعمل ومقتضياته،  
من خلال بعض الصور التي تكشف عن هذا التوجه (يتملكان الآن  
بالغبرة والإعلان - ويوقفان الأفق الأوسع والأغصان)، بالإضافة إلى  
(النوارس الميتة الملقاة على الشطآن).

إن هذه السرتابة تؤدّي دورها الخاص في تغييب الظل وتلاشيهِ،  
نظراً لتدنسه والتحامه بالواقع، ولهذا جاء النسق الثاني، ليكشف عن  
تسوجه موار، يتمثل في التدثر بالأغنية، التي تأتي - في ذلك السياق -  
بشكلها الكتابسي داخل مربع، وكأنه خلفية تحفظ للظل وجوده  
المسحون، حتى لو كان هذا الوجود مستلباً، بفعل انتفاء القدرة على  
الفعل، وبفعل الرتابة، التي تقصّ - بالتدرّج - آفاق حرية الحركة  
والتحليق.

أما في قصيدة (أوهام الأخضر بن يوسف)، فإنها تعيدنا بالضرورة  
إلى قصيدة (ملحوظات)، من قصيدة (كيف كتب الأخضر بن يوسف  
قصيدته الجديدة)، فقد تحولت هذه الملحوظات - التي تشكل منطقتان  
أساسية وعموديتان - إلى أوهام، بل غدت صورة الظل المقترحة للتحقيق  
في البداية، مختلفة تماماً، فقد فقدت جزئيات خاصة، بتأثير الانحراف في  
الواقع، وتحت تأثير الفعل والانفعال، واكتسبت بالضرورة - ملامح  
جديدة، يتحلى ذلك حين نطالع قول الشاعر في قصيدة (الشعر)، وهي  
تندرج تحت العنوان الأكبر (أوهام الأخضر بن يوسف)<sup>(36)</sup>:

من هشم هذه المرأة

ونثرها

كسراً

كسراً

بين الأغصان

والآن...

أندعو الأخضر كي ينظر

تضطرب الألوان

وتحترق العيان

لكن على الأحضر أن يجمع تلك المرأة

على راحته

ويلائم بين الأجزاء

كما شاء

ويحفظ ذاكرة الأغصان

إن معاينة هذا الجزء سوف تثبت لنا مشروعية هذا التوجه التفسيري، والقائم على أن الظل في انغماسه في الواقع، في إطار جدلية الفعل والانفعال، لا يستقيم مستمراً على مطلقاته الأساسية، وأن الصورة المحتزنة للظل، والتي تنمو تدريجياً في بداية طرحها للتحقيق، لم تعد على صورتها من النقاء والاستواء<sup>(٤٤)</sup>.

يتجلى ذلك حين تنأمل قصيدة الشعر، التي لا تنفصل عن الظل، بحيث تطل المرأة، التي تحمل الصورة الواقعية الآنية مهشمة، وليس لها ذلك الاستواء القلبي المقترح في البداية، بالإضافة إلى فعل التكسير والتشثير، اللذين يغيران في طبيعة الملامح، بحيث تنمو في سياقات مختلفة.

وربما تجدي معاينة الشكل الكتابي، بحيث يحد كل سطر محتوياً على كلمة واحدة في ذلك السياق، بوصفه تشكياً بصرياً مقصوداً في إضافة دلالة الذهول والإنكار، ومداومة التأمل، لمعاينة هذا التشكيل المنشط النهائي، خاصة إذا تمت المقارنة بين المتخيل النموذجي السابق للظل في لمعانه واستوائه، بالإضافة إلى أن توزيع الكلمات بهذا الشكل الانفصالي، قد يشير إلى دلالة أخرى مرتبطة بالتوجه في سياقات مختلفة، وهذه السياقات المختلفة، قد تكون بعيدة عن رسالة الشعر في بعدها الإصلاحي، والمتوجهة - حتماً - إلى التغيير.

إن اللقطة الأولى المتكونة من صور جزئية، تتكاتف فيما بينها، لتصوير لقطة آنية للظل، وهذا التجلي الصوري يفتح الباب للارتداد إلى صورة الأخضر النموذجية السابقة، لمعينة الفرق الواضح بين المنحيل والمستحق، وسوف تفصح تلك المعينة عن اضطراب الموجود آنياً، واختلاط الصور، وهذا الاختلاط يشير إلى انغماس حياتي خاص.

إن الجزء الأخير من النص مهم، خاصة إذا ربطنا تلك الأهمية بالعنوان الذي وضعناه لهذا النسق (التوحد - والتلاشي)، فالنص يثبت وجود الأخضر/الظل، بالرغم من تحشيم، وتغيب المنطلقات الأساسية، التي شكلت متخيلاً في لحظة ما، ووجود الأخضر/الظل شيء ضروري، ولكسه - بالضرورة - ظل يختلف عن الظل المقترح السابق، بوصفه نخسع لعمليات عراك غيرت في طبيعته، ومن ثم تأتي كلمة الأعصان، التي ترددت في مكانين مختلفين في النص، لتشير إلى وجود معيب، يتوجه إليه الحنين دائماً.

## الخاتمة

وبعد، فهذا البحث كان يحاول الوقوف على الآلية الكتابية الخاصة، التي كتب بها الظل في قصائد الأخضر بن يوسف، للشاعر سعدي يوسف، وفي إطار ذلك كانت نقطة الانطلاق الأساسية تتمثل في تحول الشعرية العربية المعاصرة - تحت تأثير اكتشاف الطباعة - إلى شعرية كتابية، تقنع بالقراءة الصامتة، بعيداً عن الشفهية الإنشادية، وهذا التحول كان ذا تأثير كبير في البحث عن آليات تعوض فقدان آليات الأداء الشفهي.

وكانت هذه الآليات ماثلة في الدوال غير اللغوية التي يستخدمها الشاعر في صفحة الكتابة بداية من تنسيق الصفحة، بشكل خاص،



بالإضافة إلى علامات الترقيم، وتوزيع مساحات البياض والسواد، والرسوم التي يمكن أن يستخدمها بعض الشعراء.

وتجلى لنا أن تعامل الشعراء العرب المعاصرين مع هذه الآليات، قد اتخذ توجهين: التوجه الأول، يقوم على تخفيض اللغة بشكل لافت، بحيث تغدو القصيدة عبارة عن كلمة واحدة أو مجموعة كلمات، ليس مقصوداً منها التواصل اللغوي، وفي مقابل هذا التخفيض يظهر دوراً أكبر لعناصر التشكيل الهندسي، تجلى ذلك النسق في كتابات محمد بنيس، وكتابات بعض الشعراء المغاربة، وهذا التوجه من هؤلاء الشعراء جاء تحت تأثير ارتباطهم بالحركات الأدبية الأجنبية مثل (Concrete Poetry)، و(Visual Poetry)، ومثل هذه التوجهات الإبداعية كان لها وجود لافت في أميركا والبرازيل وروسيا.

أما الاتجاه الآخر، فقد تجلى لدى معظم الشعراء العرب المعاصرين، خاصة الشعراء الذين لديهم وعي كتابي خاص بقيمة التشكيل، ومعظم هؤلاء الشعراء لا يغيون الدلالة اللفظية تحت تأثير استخدام الشعر البصري، وإنما يزاوجون بينهما، بحيث تغدو الآليات البصرية الكتابية عاملاً مهماً في تعزيز أو تفسير الإحساس بالمنحى الفكري، مما يفضي في النهاية إلى توليد بنية متجاوبة تجمع بين اللفظي والكتابي.

ويعتبر الشاعر سعدي يوسف أحد الشعراء المعاصرين، الذين لديهم وعي كامل بجزئية التشكيل الكتابي في شعره بصفة عامة أو في شعره أو قصائده الخاصة بالظل، التي جاءت من خلال منحى فكري خاص، من خلال عنوان شديد الخصوصية يفتح شهية القراءة بتعبير بارت، وهي القصائد التي جاءت متمحورة حول مسمى (الأخضر بن

يوسف)، بأشكالها العديدة وهذا العنوان كان منطلقاً أساسياً للبحث، للكشف عن أشكال هذا الظل، وكيفية كتابته، وتحول هذه الآلية الكتابية إلى شكل مغاير من مرحلة إلى أخرى، انطلاقاً من طبيعة هذا الظل وأشكاله.

فالمرحلة الأولى - مرحلة الميلاد وبداية التشكيل - تجلت في شكل كتابسي يحفظ لكل قسم حدوده الخاصة، انطلاقاً من أن الشاعر/الظل في بداية تشكله لا يكون تام الهيئة والملاح، ومن ثم نجد بروزاً واضحاً لصوت الذات الإنسانية.

والآلية الكتابية، التي تجلت في قصائد هذا النسق، تتمثل في وجود نسق الشعر، الذي جاء مرتبطاً بالظل، ونسق النثر الذي جاء مرتبطاً بالذات الإنسانية، وقد أفادت هذه الآلية الكتابية إفادة مهمة في تشكيل كسل نسق على حدة، فجاء صوت الظل مرتبطاً بالانطلاق والتحقيق بعسبداً عن الأطر المادية المعهودة، بينما جاء صوت الذات الإنسانية في الإطسار النثري مشدوداً إلى منطقية عقلية، وإلى مراقبة خاصة تشبه إلى حد بعيد مراقبة التبتة التي تطل برأسها للحياة، لتتشكل في إطار واقع معاير.

وانطلاقاً من أن الظل، لا يستمر على حالة واحدة، وإنما ينمو تدريجياً، وفي إطار هذا التواجد الثنائي لصوت الظل، وصوت الذات الإنسانية، تبدأ ملامح النسق الثاني في التشكيل من خلال وجود صراع بين الصوتين، لكي يتم تثبيت الصوت الفاعل منهما في رصد الحياة.

فالظل - في أصل وجوده ونشأته - مرتبط بقيم مثالية، يحاول أن يجليها، أو يحاول أن يغير في طبيعة الحياة، لكي تستجيب لهذه القيم، وفي ذلك إيمان بسلطة الكتابة، وقدرتها على التغيير.

وهذه القيم ليست إلا سقاً مثالياً، يتجلى ذلك من خلال جزئية الفعل والانفعال، فالظل ينطلق - في الأساس - من وعيه الخاص بقيمة دوره، وطبيعة تشكيكه غير الفيزيائي، ومن ثم فهو في محاولة دائمة للسيطرة والنفاذ. وقد تجلّى ذلك الصراع (الفعل والانفعال) في آلية كتابية تتمثل في المسافة البيضاء الطويلة، التي تسبق فعل الظل، فالتموج في شعر التفعيلة يكون في اليسار، ولكن هذه الآلية تخرق هذا النمط، لكي تدل - أولاً - على فكرة الصراع، وتدل - ثانياً - على فاعلية الظل مسن خلال الاستباق والتحليق بعيداً عن الكيان المادي المجهود المتمثل في الذات الإنسانية.

وفي إطار فكرة الصراع السابقة أو الفعل والانفعال، تأتي المرحلة الأخيرة مشكلة نسقاً مغايراً للظل في صورتيه السابقتين، حيث فقد مسطلفاته الأساسية، التي تأسست في النسق الأول، وحاول تثبيت فعاليتها في النسق الثاني، بحيث غدت هذه المنطلقات في إطارها الأخير مسحوة مقهورة، بفعل التدنس والالتحام بالواقع، ومن ثم يحدث تعيب لهذه المنطلقات، من خلال التسليم والسكون والثورة المادئة، وقد تجلّى وجود هذا النسق من خلال نسق كتابي، يتمثل في الأغنية الموضوعة في مربع، وكأنها خلفية تشير إلى وجود مقهور ومسجون، وهذه الأغنية تثبت - من خلال ترددها المتتالي - وجوده الساكن، وإن كان وجوداً مهمشاً ومختلفاً عن هيئته لحظة التشكيل النموذجي المثالي.

وتركيزنا على هذه الآليات الكتابية بوصفها آليات فاعلة في كل نسق على حدة، لا يمنع وجود آليات أخرى جاءت في الأنساق التي أشرنا إليها، وتمت الإشارة إليها في موضعها.

## الهوامش والتعليقات

- (1) محمد نجيب السلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص 35.
- (2) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت 1979، ص 95.
- (3) Richard Peltz: *Aesthetic Theory and Concrete Poetry*, Journal of Anesthetic Education, vol. 9, no. 3, 1975, p. 29.
- (4) خالد حسين: اللغة والكتابة - استراتيجية العنوان، الموقف الأدبي، عدد 228، 2006، ص 104.
- (5) Dana Gioia. *Disappearing Ink: Poetry at the end of Print-Culture*, The Hudson Review, vol. LVII, Spring, 2003, p. 11.
- (6) William H. Matchett: *What and Why is a Poem*, College English, vol. 27, no 5, 1966, p. 355.
- (7) كمال أبو ديب: اللغة مكونة من الوعي الحداثي، نزوى، مجلد 1، ص 22.
- (8) مشهور فولز: التمرد في الشعر العربي الحديث، مخطوط دكتوراه، كلية دار العلوم، إشراف صلاح رزق، 1998، ص 281.
- (9) Tatiana Nazarako: Re-thinking The Value of Linguistic and Non linguistic Sign: Russian Visual Poetry With Out Verbal Components, The Slavic and East European Journal, vol. 47, no. 3, Autumn, 2003, p. 398.
- (10) Guy Bennett: *Concerning the Visual in Poetry*, Witz Journal of Contemporary Poetic, vol. 7, Spring, 1999, p. 6.
- (11) Laurie Petrov: *Mcluhan and Concrete Poetry Sound*, Language and Retribalization, Ryerson University, p. 3.
- (12) Guy Bennett: *Ibid.*, p. 7.
- (13) Sharp McKinney, Ross: *Visual Text*, University of Glasgow, 2003, p. 4.

- (14) رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، عدد 2، 1996، ص 99.
- (15) رضا بن حميد، السابق، ص 99.
- (16) Tatiana Nazarako: *Ibid*, p. 399.
- (17) محمد الماكري: الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت 1991، ص 110.
- (18) محمد الماكري، السابق، ص 236.
- (19) محمد الماكري، السابق، ص 239.
- (20) خالد حسين، السابق، ص 98.
- (21) عبد الناصر هلال: شعرية التشكيل في وردة للفصول الأخيرة، كتاب سبعون عاماً من الإبداع، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2007، ص 263.
- (22) رضا بن حميد، السابق، ص 100.
- (23) سعدي يوسف: ديوان سعدي يوسف، دار العودة، ط 3، بيروت 1988.
- (24) سعدي يوسف، السابق، المجلد الأول، ص 61.
- (25) فيصل صالح القصيري: أسلوبية التقطيع في التشكيل الجمالي والتعبيري عند الشاعر عز الدين المناصرة، الموقف الأدبي، عدد 430، 2007، ص 84.
- (26) سعدي يوسف، السابق، ص 62.
- (27) محمد الماكري، السابق ص 239.
- (\*) إيمانوقليس الفيلسوف اليوناني الذي قال بنظرية العناصر الأربعة، في تفسيره نشأة الكون، وهي الماء والتراب والهواء والنار، وقد كان لفلسفته تأثير كبير في الشعرية العربية المعاصرة، ولكن أهم تجل لهذا التأثير، يتمثل في ديوان (رباعية الفرح) لمحمد عفيفي مطر، وديوان (الغبار) أو إقامة الشاعر فوق الأرض، لعبد المنعم رمضان.
- (\*\*) ربما وجدنا هذا المنحى، الذي ينم عن القلق الإبداعي واضحاً في بداية القصيدة، في قول سعدي يوسف (مرت عليه سبعة أيام - وهو لا يكتب - كان يقرأ حتى توجهه عيناه - يتمشى ظهراً في الحديقة).
- (28) سعدي يوسف، السابق، ص 107.
- (29) سعدي يوسف، السابق، ص 168.
- (30) سعدي يوسف، السابق، ص 169.

(31) محمد الصالح خرفي: الرسم والتشكيل في النص الشعري الجزائري، جامعة جيجل، الجزائر، ص 17.

(32) سعدي يوسف، السابق، 395.

(33) سعدي يوسف، السابق، ص 394.

(34) محمد الماكري، السابق، ص 104.

(35) سعدي يوسف، السابق، ص 192.

(36) سعدي يوسف، السابق، مجلد 2، ص 78.

(\*\*\*): هذا الملمح الذي وجدناه لدى سعدي يوسف، ربما ظهر في قصائد شعراء عديدين، خاصة حين يكون لدى الشاعر اهتمام بهذا المنحى، فمعاناة قصيدة الأمير المتسول للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، في ديوانه (لم يبق إلا الاعتراض)، تثبت أن هذا التوجه وثيق الصلة بكل شاعر، وكل ظل، يقول حجازي: "وجهي لم يعد شبيهاً بأبي - تقول لي رسومه حين سقطت فوقها - فارتطمبت وجوهاً واتخذت مني زوايا مضحكة - تقول لي وهي تحبل أعيناً باسمه في وجهي الباكى الكظيم - أنت الذي أضعت تاج المملكة - يا أيها الشيخ العقيم". راجع النص، وتطيل هذا المنحى في كتاب (تطور الشعرية) للباحث، دار العلم، القاهرة 2003.

## تحولات الضمير السردى فى سيفيات المتنبي

إن الدراسات الحديثة التى ألفت بظلالها فى العقود الأخيرة، على الدرس الأدبى، وعلى النظريات الأدبية، كانت ذات تأثير فاعل فى توحسيه وزحزحة الاهتمام إلى مناطق مهمة، لم يكن الاهتمام بها قريباً وواضحاً فى فترات سابقة. ربما كانت بداية هذه الدراسات ماثلة فى المد النبوى والأسلوبى، بالإضافة إلى النقد الجديد والشكلية الروسية، فالسبوية استطاعت أن تنمّي أسس النقد الجديد والشكلية الروسية، للوصول إلى منهجية شبه علمية، تحاول من خلالها الاهتمام بالنص من خلال تشكّله التركيبى.

إن استقراء إسهام البنيويين فى الدرس الأدبى أو فى النظرية الأدبية، يشير إلى نسق مهم وأساس، يرتبط بنقطة الانطلاق الأساسية، وهذا النسق يتمثل فى الكشف عن النظام أو وصف النظام، يقول جاكسون: "الشغل الأساسى للبنيوية، يتمثل فى الكشف عن القوانين الداخلية للنظام"<sup>(1)</sup>.

فالبنيوية - على حدّ تعبير جابر يوسف الأحمد - "نظام الأنظمة، وهذا يسمح لنا أن نشير إلى أن البحث عن وجود نظام داخلي، يعدّ من أهم الركائز الأساسية التى انبنت عليها الدراسات البنيوية المعاصرة، والنظام فى النص لا يكمن فى ترتيب عناصره، وإنما يكمن فى شبكة من العلاقات تنشأ بين الكلمات"<sup>(2)</sup>.

وفي إطار الفهم السابق يصبح تحديد البنية الخاصة لنص ما، من خلال فكرة البحث عن النظام أو وصف النظام، مرتبطاً في الأساس بتحديد الروابط الفاعلة في تشكيل ملامح هذا النص، فطموح البيويين يرتبط باستخراج الأنظمة أو البنيات التي تحكم أي نشاط ثقافي وتنتجها، وذلك من خلال تأمل العلاقات الجوهرية المكونة لهذه الأنظمة أو هذه البنيات.

ولمة جزئية أخرى، ربما انطلقت من جزئية وصف النظام، من خلال التركيز على علاقاته الجوهرية الداخلية، وهي جزئية الآنية المسترططة بالتحقق الذاتي للنص دون النظر إلى شكل سابق أو شكل لاحق، فالبيويون - كما تقول (Mary Kalgas) "من خلال التركيز على النظام البيوي نفسه، وفي إطار فكرة الآنية، استبعدوا الستاريخ، فإبعاد التاريخ من الأشياء التي يصرّ عليها البيويون، كما فعل ليمبي شتراوس، فالتراكيب من وجهة نظره عالمية، فهي لازمية، فالبيويون لا يفسرون التغير أو التطوير، وهم - على سبيل المثال - لا يهتمون بالكيفية التي تتغير بها الأشكال الأدبية بمرور الزمن، ولا يهتمون بإنتاج النص أو استقباله، وإنما يهتمون فقط بالتراكيب التي تشكله"<sup>(3)</sup>.

فالبنوية - إذن - في توجهها الأساسي، تبحث عن الأنظمة التي تشكل طبيعة النص، وعن العلاقات الجوهرية القائمة بين عناصر النص، (وهذه العناصر لا تتمثل داخل البنية على هيئة ساكنة، وإنما يُمارس فيها فاعلية قوية، بالعلاقات التي يتشعبها مع غيره من العناصر الأخرى الداخلة معه في تركيب البنية، بما يحافظ على البنية ذاتها، وبما يجعلها تتسرى هذه العلاقات، وحتى في حالة توالد بنيات جديدة، من بنية رئيسه، فإن عناصر البنية الجديدة لا تشكل خرقاً لقوانين البنية



الأساسية، بقدر ما تشكل إضافات جديدة تنتمي إلى عناصر البنية ذاتها. وتدخل في علاقاتها، وتخضع لقوانين تشاكل قوانينها"<sup>(4)</sup>.

إن هذا التوجه الخاص المرتبط بالبحث عن النظام أو العلاقات في تشكيلها التركيبي، دون الاهتمام بأنساق سابقة، تلوح في نسيج (الأثر) بتحديد دريدا، أو أنساق لاحقة، أثر - بالضرورة - في تعريف النص في إسطار النظرية السيوية فالنص أصبح - وفق هذا التوجه - تشكيباً منفلقاً على ذاته، يحمل في داخله البؤرة أو المركز، الذي يشكل نواة للعلاقات المتشابكة، (فالنص هو ذلك النسيج من القول، وتسلسل الجمل، التي تتعالت فيما بينها، لتخلق شروط التماظهر اللعوي)<sup>(5)</sup>.

السيوية لفقت أنظار الباحثين - فضلاً عن الاهتمام بالتشكيل التركيبي للنص - إلى قيمة آليات وأدوات الربط بين الأجزاء المكونة للنص، بحيث يشكل في النهاية بنية مترابطة، سواء كانت هذه الآليات أو الأدوات لفظية أو دلالية. وفي ذلك السياق تأتي الضمائر السردية، بوصفها مركبات مفصلية تشير إلى شرايين فاعلة في نسيج النص، بوصفها أدوات ربط من جهة أولى وبوصفها خيوطاً تنظم عملية بناء الدلالة من جهة أخرى، فالضمائر - على حدّ تعبير محمد فتوح نقلاً عن جاكسون - "تمثل بحق أعصاب النص الشعري، وجماع قسماته المميزة"<sup>(6)</sup>.

إن الاهتمام بالضمير، سواء في الدراسات التي تهتم بالرواية، أو في الدراسات التي تهتم بالشعر، اهتمام يتوزع في إطار توجهات عديدة، منها ما يرتبط بتحديد الشخص المتحدث أو الضمير السارد، لأن تحديد هذا الضمير وثيق الصلة بالمنظور الذي ينطلق من خلاله، ووثيق الصلة بطبيعة الحكم الذي يقدمه، سواء كان حكماً ذاتياً (في إطار نسق الذات)، أو موضوعياً (في إطار استخدام الغياب)، أو بين بين (في إطار

استخدام المخاطب)، وتحديد الضمير السارد له دوره الفاعل في تحديد الكيفية التي يبنى بها النص، وفي تحديد الأنساق، التي تشكل طبيعة الخطاب بشكل عام، يقول و. هـ. أودن - في خطاب نديشيه أستاذاً للشعر بجامعة أكسفورد 1956 - إن السوالين اللذين يلحان على خاطره عندما يقرأ قصيدة ما، هما: أي آلة لفظية تعمل؟ ثانياً أي الأشخاص يكمن في القصيدة؟<sup>(7)</sup>

ويأتي التوجه الثاني المرتبط بمقاربة الضمائر ووظيفتها في النصوص الأدبية مرتبطاً في الأساس بجزئية التواصل المفترض بين المبدع والمتلقي، يتحلى ذلك في قول إنريكي أندرسون إمبرت "إن الضمائر تصنع الأساس الصلب، الذي تتمّ عليه قواعد الاتصال اللغوي"<sup>(8)</sup>. فاختيار ضمير معين للسرد شيء مهم لعملية التواصل، لأن اختيار هذا الضمير يحدد تنظيم الخطاب، الذي يحيل إلى مجموعة من الدلالات الخاصة، لا يمكن استجلاء ملامحها إلا في حدود تلك المقاربة الخاصة، فالضمائر - كما يقول بيرجيرو - "تميز الأشخاص موضوع الخطاب، موحى أدوارهم ضمن عملية الإيصال: الذي يتكلم، والذي توجه إليه الكلام، والذي يتكلم عنه، وهي تضطلع بدور راجح في الإيصال الأدبي باعتبار أنفسنا نجعل المرجع تناوباً بين الكاتب والقارئ والشخص، وتناسب مع الوظائف الثلاثة: الوظيفة المرجعية والانفعالية والإدراكية"<sup>(9)</sup>.

والإشارة - في الاقتباس السابق - إلى مرجعية الضمير، قد يجعلنا نستوقف، عند وظائف أخرى، وردت في حديث القدماء عن الضمائر، منها الاختصار، والخفة، بالإضافة إلى أن استخدام الضمير، قد يولد دلالات أخرى بالنسبة لمرجعه، (فغرس الضمير يحقق نواتج متعددة بالنسبة لمرجعه، من ذلك دخول المرجع دائرة الفعامة، نتيجة لتحول عملية المواضع من الاسم الصريح إلى ما يدل عليه، وكأنه أصبح لازماً

لله بالمواصفة الجديدة، وقد يتحول الناتج إلى دائرة التحقير، إلى غير ذلك من الدوائر الدلالية، التي تحملها العلاقات السياقية<sup>(10)</sup>.

إن الدلالة المرصودة السابقة والمرتبطة (بالخفة) أو (الاختصار)، ربما ترتبط - في الأساس - بالدلالات الإشارية المرصودة لاستخدام الضمائر بشكل عام، وقد يظهر كذلك أن الانطلاق من هذا التوجه للوصول إلى دلالة ترتبط (بالتفخيم) أو (التحقير) قد يشدّ دراسة الظاهرة إلى تعقيد يؤثر بالسلب على قيمتها الدلالية، ولهذا نجد نقاداً يحاولون - في تناولهم للظاهرة - الابتعاد عن هذه الدلالات الإشارية والدلالات المرتبطة بمحاولة تعقيد الظاهرة في إطارين كبيرين، من هؤلاء محمد عبد المطلب في التفاتاته المهمة عند تناول الظاهرة في دواوين حديثة، فهو يرى "أن التعامل مع صيغ الضمائر يخضع للاحتياجات الدلالية بالدرجة الأولى، ثم يأتي عامل (الخفة) - كما يقول اس جي في الدرجة الثانية"<sup>(11)</sup>.

إذا كان استخدام الضمائر في النص، يمثل عنصراً أساسياً من مكونات البناء النصي، فإن دراسة الإلحاح على ضمير معين، وكذلك التحول إلى ضمير مابين، يجب أن يكون مرتبطاً في الأساس بالدلالات المرصودة لهذا الإلحاح وهذا التحول، وهذه الدلالات - بالرغم من ارتباطها بأنساق قد تكون شبه ثابتة - ليست مشلوبة إلى تعقيد صارم، وإنما هي في انفتاح دائم من نص إلى نص، ومن جزء في النص إلى جزء آخر. وهذا يتطلب من المتلقي أن يكون واعياً بحركة المعنى النامية في النص، وبالتفصلات الكبرى الموجودة فيه، التي قد تكون سبباً للإلحاح على ضمير معين، أو للتحول إلى ضمير مابين.

وقبل الدخول إلى دراسة الموضوع، والمرتبطة بدراسة تحولات الضمير في سيفيات المتنبي، يجب أن نتوقف عند ظاهرة مهمة تناولتها

البلاغة العربية، وهي ظاهرة الالتفات. والالتفات يشكل ظاهرة تمتاز بها اللعبة العربية، حيث يتحرك المبدع بين الضمائر الثلاثة بحرية في إطار بسائه النص، والمبدع - في تحركه وانتقاله بين هذه الضمائر - مشدود إلى حرفية الدلالة التواصلية، ومشدود - في الوقت ذاته - إلى وظيفتها الإيحائية، التي يمكن أن تتعدد وتتكون منطلقاً من الدلالة الحرفية ومتحاوية معها.

وفي تناول البلاغيين لتفسير الظاهرة، سنجد أن هناك اختلافاً في توضيح أو توسيع نطاق الظاهرة، فالبعض يجعلها مرتبطة بأساق تركيبية عديدة، والبعض الآخر يحاول تصنيفها في إطار الضمائر. وسنجد - أيضاً - أن هناك اختلافاً في تحليل وتفسير الظاهرة، فهناك محاولات تعقيدية صارمة، وهناك محاولات تجعل التحليل مرتبطاً في الأساس بحركة المعنى النامية في النص.

ومن البلاغيين الذين يظهر في تنظيمهم توسيع دائرة الالتفات إلى أساق عديدة، ابن الأثير، حين يقول: "هذا النوع وما يليه هو خلاصة علم البيان، التي حولها يدندن، وإليها تستند البلاغة، وعنها يعنعن، وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجهة تارة كذا وتارة كذا. وكذلك يكون هذا النوع من الخطاب من الكلام خاصة، لأنه ينتقل فيها من صيغة إلى أخرى، كانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماضٍ إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماضٍ. ويسمى - أيضاً - شجاعة العربية"<sup>(12)</sup>.

إن تأمل الاقتباس السابق، سوف يفضي إلى جزئيتين مهمتين، الأولى تلخص في قيمة الظاهرة ودورها الإبداعي، والفاعل في تشكيل علم البيان، بل يحاول ابن الأثير - تحت تأثير ذلك الدور - أن يربطها

باللغة العربية دون سواها من اللغات. أما الجزئية الأخرى، فهي ترتبط بدائسرة الاستمات وصوره العديدة، فالالتفات لديه لا يتعلق بالصمائر فقط، وإنما يأخذ أشكالاً أخرى، منها ما يتصل بالأرمنة (الماضي والمضارع والأمر)، ومدارات التحول بينها، وهذه الأشكال التي قدمها ابن الأثير، تشترك - كما يقول عز الدين إسماعيل - "في خاصية أساسية واحدة، هي أن الخطاب فيها ينطوي على عدول من صيغه إلى أخرى"<sup>(13)</sup>.

الوقوف عند دائرة الالتفات عند ابن الأثير شيء مهم، لأنه يفتح الساب أمام آراء مختلفة في تصور دائرة الالتفات عند البلاغيين، فبعض البلاغيين وسع دائرة الالتفات لتشمل دائرة المغايرة الدلالية بصفة عامة، ومنهم من جعلها تنمو عند حلول جزئتي الأفراد والتثنية والجمع، والتذكير والتأنيث، وعلى رأس من نادى بتوسيع مفهوم الالتفات ليشمل صوراً عديدة من العدول، ضياء الدين ابن الأثير والتوخي والطوفي، وابن النقيب، ونجم الدين بن الأثير، والعلوي (...). والالتفات بهذا المفهوم يتسع لصور مخالفة مقتضى ظاهر المطابقة في الضمير (المتكلم والمخاطب والغائب)، وفي العدد (الأفراد والتثنية والجمع)، وفي الزمن (الماضي والمضارع والأمر) وفي النوع (التذكير والتأنيث)<sup>(14)</sup>.

إن هذا النسق المرتبط باعتبار الالتفات دائراً في هذه السياقات المتوالية، (الضمائر)، (العدد)، والزمن، والنوع، ظل موجوداً وسائداً في كتابات البلاغيين، مثل العلوي في (الطراز)<sup>(15)</sup>، وابن الأثير الحلبي في (جوهر الكنز)<sup>(16)</sup>.

ولكن هذا التصور الخاص للالتفات، يقابله تصور خاص، يوسع دائرة الالتفات بشكل لافت للنظر، بحيث يغدو الالتفات عنواناً على مجرد المغايرة الدلالية من معنى إلى معنى أو من توجه تركيبي إلى توجه

تركيبسي آخر، وهذا قد يشير إلى تعدد مسمياته في كتب البلاغيين، "فقد ظهر إلى جانب مصطلح الالتفات مصطلحان آخران له على الأقل، فقد سَمَّاه أسامة بن منقذ (الانصراف)، وذكره المجد القيروزي باري في تصنيفه أنواع الخطابات والجوابات التي اشتمل عليها القرآن الكريم باسم (التلون)" (17).

ويتجلى هذا التصور في اعتبار الالتفات مرتبطاً بالمغايرة الدلالية من معنى إلى معنى، لدى ابن رشيق، حيث يقول في تعريف الالتفات: "وهو الاعتراض عند قوم، وسماه الآخرون الاستدراك حكاه قدامة، وسيله أن يكون الشاعر أخذاً في معنى ثم يعرض له غيره، فيعرض عن الأول إلى الثاني، فيأتي به ثم يعود إلى الأول" (18).

والمتمامل لكلام ابن رشيق يدرك أن ارتباط دراسة الظاهرة بالدلالة، لها دور أساسي في ضم جزئيات عديدة قد تكون بعيدة عن مجالسه، فالنماذج التي قدمها ابن رشيق أدخل في باب الاعتراض، أو الفصل بين المتلازمين، ويختلف - بالضرورة - عن الالتفات، لأن الالتفات يحدث نوعاً من التحول واهتزازاً في البنية النمطية المتوقعة، ولكن كل هذا يحدث في إطار النسق ذاته. أما النماذج التي قدمها ابن رشيق، فإنها تدخل في نطاق الاعتراض أو الفصل، وتفسر دلاليًا بالاهتزاز الدلالي، لإدخال نسق جزئي يضاف إلى نسق المعنى النامي، أو لإخراج نسق معين من النسق الأساسي لحركة المعنى النامية.

وهذا التوجه<sup>(١)</sup> يبين طبيعة الالتفات، لأن الالتفات، في جميع صوره - الضمائر أو العدد أو الزمن أو النوع - يظل بالرغم من التحول سارياً في النسق ذاته، دون خلخلة لإضافة أو لإخراج أنساق جزئية. بالإضافة إلى أن الالتفات في تحليله من خلال نماذجه وأشكاله العديدة، ليس مرتبطاً بالضرورة بالعودة إلى النسق الأساسي كما في

الاعتسارص أو الفصل، فالتحول - على سبيل المثال - من صمير، لا يحتم العودة إلى الضمير الأول.

وإذا كان الاختلاف في تحديد حدود الالتفات ومجالاته موجوداً، فإن الخلاف الأكبر، كان يرتبط بتعليل الظاهرة، ومحاولة دراستها جمالياً وبلاغياً. وأولى هذه التعليلات أو التفسيرات رأى الزمخشري، وهو من أقدم الآراء التي وصلتنا في تعليل الالتفات، وأكثرها دوراناً في كتب البلاغيين، يقول الزمخشري معللاً الالتفات: "وذلك على عادة افتتان العرب في الكلام وتصرفها فيه، لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن نظرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء من إجرائه على أسلوب واحد" (19).

والمآمل لتعليل الزمخشري، يدرك أن كلامه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالسلاعة، وبعلم الفصاحة، وهذا التفسير يمثل مرحلة ما، هي مرحلة التعميم في تحليل الظاهرة، فهو يحاول أن يبني تعليلاً واحداً أو تفسيراً واحداً يصلح لكل حالات الالتفات، فهو حين يربط الالتفات بالسامع أو المتلقي، وقسرة هذا التحول على إيقاظه، فإنه يركز على طبيعة الإيقاع في الخطاب الأدبي، ودوره الفاعل في جذب المتلقي دفعاً للسأم.

ولكن هذه المحاولة التفسيرية التعميمية، التي تعدّ - في رأى عز الدين إسماعيل - مرحلة تالية للمرحلة الأولى، التي عالجت الالتفات في حدود الملاحظة والرصد والتسجيل والتعريف، تعرضت للنقد القوي، من جانب ابن الأثير، الذي يمثل توجهاً جديداً في مرحلة التساؤل عما وراء ذلك المسلك اللغوي.

يتجلى هذا التوجه الجديد في حمله على أصحاب هذا الرأي، ومحاولة تقديم تفسير جديد، يقول ابن الأثير: "أعلم أن عامة المستمين إلى

هذا الفن إذا سئلوا عن الانتقال من الغيبة إلى الخطاب قالوا: كذلك كانت عادة العرب في أساليب كلامها، وهذا القول هو عكار العميان، ونحسب إنما نسأل عن السبب الذي قصدت العرب ذلك من أجله. قال الزمخشري - رحمه الله - إن الرجوع من الغيبة إلى الخطاب إنما يستعمل للتفنن في الكلام، والالتفات من أسلوب إلى أسلوب نظرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه، (...) فإن ذلك دليل على أن السامع يمل من أسلوب واحد، فينتقل إلى غيره، ليحدد نشاطاً للاستماع، وهذا قدح في الكلام لا وصف له، لأنه لو كان حسناً ما ملّ"<sup>(20)</sup>.

إن تسوحيه ابن الأثير في الاقتباس السابق، يرتبط - في الأساس - برفض التفسيرات التعميمية المبهمة، والتعليقات الجاهزة، التي لا تبحث عن خصوصية الاستعمال اللغوي، وإنما تحاول إدخال جملة الظاهرة المتنوعة أسلوبياً في حظيرة تفسير واحد، مثل قول البلاغيين عن كل تفسير وتسأخري بأنه يفيد التخصيص، مع أنها ظاهرة متعددة الأشكال ويجب أن تكون - تبعاً لذلك - متعددة التفسيرات. فابن الأثير يحاول دحض التفسير المبهم، ففي رأيه أن محاولة تحجيم جماليات الظاهرة عند حدود إيقاظ السامع وتنشيطه فيه قدح للكلام، أو على الأرجح لا يعدّ تفسيراً مقنعاً من وجهة نظره، لأنه لا يرتبط بطبيعة اللغة، وإنما يرتبط - من وجهة نظره - بقصدية الانتقال من ضمير إلى ضمير، أو من صيغة إلى صيغة، يقول ابن الأثير: "ولو سلمنا إلى الزمخشري ما ذهب إليه، لكان إنما يوجد ذلك في الكلام المطول، ونحن نرى الأمر بخلاف ذلك"<sup>(21)</sup>.

ومن السرفض السابق يبدأ ابن الأثير في تأسيس تفسيره المبين والمخالف - من وجهة نظره - لتفسير الزمخشري، ذلك التفسير الذي ينطلق من التناول الحر للظاهرة، والظاهرة - في إطار ذلك التفسير - تستجيب للتناول الحر غير المسبوق بمواضعة تسجنه، يقول ابن الأثير:



"والذي عد أن الانتقال من الخطاب إلى الغيبة أو من الغيبة إلى الخطاب لا يكون إلا لفائدة اقتضته. وتلك الفائدة وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب، غير أنها لا تحدّ ولا تضبط بضابط، (...) فإننا قد رأينا الانتقال من الغيبة إلى الخطاب قد استعمل لتعظيم شأن المخاطب، ثم رأينا ذلك بعينه - وهو ضد الأول - قد استعمل في الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، فعلما حيثئذ أن الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة، وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى يتشعب شعباً كثيرة، لا تنحصر، وإنما يؤدي بها على حسب الموضع الذي ترد فيه" (22).

إن ابن الأثير في تأسيسه لتناول الظاهرة، ليس مهموماً بالبحث عن إطار عام يمكنه من معالجة الظاهرة بتفسير واحد، وإنما مهموم بالسحت عن السر الكامن وراء المغايرة، في كل تجلٍ للظاهرة بشكل فردي. وتفسير الظاهرة - في تأسيس ابن الأثير - منفتح وغير محدد برؤية سابقة، فما يقوله الباحث في تفسير نموذج ما من نماذج الالتفات، يمكن أن يقول شيئاً يبينه عن نموذج شبيه له، وفي ذلك قتل للمواصلة، وللتفسير الجاهز. فهو يجعل التفسير مرتبطاً - في الأساس - بالفائدة التي اقتضته.

ومن النظرة الأولى إلى هذه القضية المرتبطة بتفسير الالتفات جمالياً بين الزمخشري وابن الأثير، يبدو للباحث أن معالجة القضية تنوزع إلى اتجاهين، فهي لدى الزمخشري محاولة للتقعيد في إطار عام، يصبح متساوفاً مع كل نماذج الالتفات، بحيث تكون وظيفة مطلقة. وهذا التوجه - كما يقول صلاح فضل - "ربما يتعارض مع كونه مفسراً، حين يرجعها إلى حركية إيقاع الجملة، إنما نوع من التوسع، وأن حركية الإيقاع هي التبرير الكافي لكل حالات الالتفات، بينما كان ابن

الأنسیر يحاول أن يتأمل كل حالة من حالات الالتفات، يستخلص منها دلالة محددة<sup>(23)</sup>.

وقد تناول بعض البلاغيين الموقفين السابقين في تعليل الظاهرة، مثل العلوي في الطراز<sup>(24)</sup>، وقد انتصر لرأي الزمخشري، ويبدو أن موقفه كان شبيهاً إلى حد بعيد بتوجه البلاغيين القدامى، الذين كانوا مهتمين بشيئين: الأول منهما يرتبط بتفتيت الظاهرة في غير كبير اختلاف، والأخير يرتبط بالتعميم في معالجة الظاهرة جمالياً، بحيث يقدمون تفسيراً جاهزاً لكل تعليقات الظاهرة.

ومن الدراسات الجادة التي تناولت موقف الرحلين في تفسير الالتفات، دراسة الدكتور عز الدين إسماعيل، ففي دراسته يرى أن تفسير الزمخشري يمكن أن يعدّ عنواناً على المرحلة الثانية من مراحل معالجة الالتفات، فالزمخشري - على حدّ تعبيره - ما زال مرتبطاً جريئاً بمرحلة التفسير، التي غلب إليها الإهام والتعميم.

ولكنه - بالرغم من هذا الحكم - يحاول أن ينصف الزمخشري، أمام تلميحات ابن الأثير في ذلك السياق، فهو يرى أن ابن الأثير - بالرغم من نقده الصائبة - لم يكن منصفاً في موقفه من الزمخشري، بالإضافة إلى أنه لم يستقص كلام الزمخشري، حيث يقول الزمخشري بعد كلامه الخاص بتعليل الالتفات، الذي يوحى بالوقوف عند حدود العامل النفسي عند المتكلم والمتلقي، وقد تختص مواقعته يعني الالتفات بفوائد.

والمستأمل للكلام السابق يدرك أن الزمخشري كان مشدوداً إلى فكرة التقيد حين يتحدث نظرياً عن الالتفات، ولكنه عند التطبيق كان مشدوداً إلى التفسير وإلى الفائدة الدلالية، وفي إطار ذلك يقترب من فكرة ابن الأثير. فمرحلة الزمخشري المشدودة إلى النسق البلاغي القديم

في تعسيل الظاهرة نظرياً، والمشدودة - من خلال التطبيق - إلى التحليلات الأسلوبية، كانت مرحلة مهمة، وغتلت تمهيداً خاصاً لتوجه ابن الأثير. السدي كان يشير إلى محاولة تعمق الظاهرة، وانتفاحها دلاليًا في كل نمسودج على حدة (فقد كانت مقولة ابن الأثير في الالتفات وخاصة في استنباطاته النظرية، وتحليلاته العملية المتعلقة بها، كانت - بحق - تنويجاً لمراحل التطور المختلفة التي مرَّ بها النظم البياني العربي، من التعميم المطلق والتهافت، إلى الاجتهاد الأولي في التمهيص، الذي لا يخو كذلك من التعميم، ثم إلى التخصص الموضوعي المدقق)<sup>(25)</sup>.

إن التوجهات التي أشار إليها عز الدين إسماعيل توجهات مطلقة من الاستقراء الخاص للظاهرة، ومن الوعي بطبيعة المعالجات، التي تبدأ بالإحساس بالظاهرة، ثم بالتقعيد، ثم بالتفسير، خاصة عند ابن الأثير، الذي حاول أن يجعل الظاهرة مفتحة على عطائها الدلالي، من خلال الإطلاق من منطق أسلوبية، يحاول أن يكون واعياً بكل رهاقتها وتفردھا.

أما تناول الظاهرة في الدراسات الحديثة، فقد يتخذ - بالرغم من تأثره بالمسوقفين السابقين - توجهات شبه جديدة خاصة بعد ارتباط الدراسات الأدبية والنقدية بالتوجه البنيوي والأسلوبية. ويتحلى هذا التوجه في دراسة عز الدين إسماعيل عن الالتفات، حين يقول: "الالتفات ليس حيلة من حيل جذب المتلقي وتشويقه، لأن ما يحدث من انحراف للنسق أو انتقال في الإراد الكلامي من صيغة إلى صيغة، ليس انتقالاً استطرادياً، وليس تعليقاً على ما قيل أو حدث، وليس استشهاداً بطرفة أو ملحّة، وما شابه ذلك من وسائل نظرية نفس المتلقي والترويح عنه"<sup>(26)</sup>.

وهذا التوجه - المرتبط حتماً بابن الأثير - يجعل الالتفات - في تصويره - ينحصر في بيان معنى على قدر كبير من الرهاقة والخفاء، لا

يلفت. المتلقي إليه، أو إلى البحث عنه إلا إدراكه للتغير الحادث في النسق اللغسوي للخطاب. ففسي تلقيه لظاهرة الالتفات يربطها في الأساس بالدلالة المرصودة عن ذلك التحول، (فانتقال منشئ الخطاب من صيغة إلى أخرى، إنما يحكمه المقصود المعنوي، الذي رتبته منشئ الخطاب في نفسه، والذي جعل لإحدى الصيغ في سياق ما رجحاناً على غيرها في تحقيق ذلك المقصد ...) وعندئذ يصبح الانحراف عن النسق هو منتج الدلالة المقصودة وحاملها<sup>(27)</sup>.

إن ربط تفسير الظاهرة بالفائدة الدلالية، التي يولدها التحول من سياق إلى سياق، سبب أساس في توجيه هذا التفسير توجهاً خاصاً، يرتبط بعدم ثبات التفسير في كل حالة، وانفتاحه بحسب حركة المعنى النامية في النص، فالأصوات الثلاثة (هو - أنا - أنت)، لا تمثل - من وجهة نظره - قيمة تعبيرية أو جمالية تظل ملازمة له في كل مرة يستخدم فيها، وإنما تتحدد الوظيفة التعبيرية أو الجمالية لاستخدام أي صوت من هذه الأصوات الثلاثة، وفقاً للموضع الذي ترد فيه، ويكون قادراً دون غيره على تحريك الذهن لدى المتلقي نحو استنباط المعنى المراد وهذا الانفتاح الدلالي غير المحدود بمواصلة في تبرير الظاهرة يستند إلى منطق خاص يرى أن الأساليب الفنية لا تحمل قيمة محددة وثابتة في ذاتها، لأن هذا الثبات التفسيري، يحول النص إلى عمل آلي.

وفي الحقيقة إن ما يحدّد تفسير الظاهرة الأسلوبية جمالياً - بوصفها بنية صغرى في إطار بنية أكبر - هو حركة المعنى النامية في النص. وعلى هذا الأساس الخاص بانفتاح التفسير الدلالي للظاهرة، ندرك أن الصيغة المعدول إليها قد تنتج معنى في سياق، وتنتج ضده في سياق آخر، ومن ثم (تؤكد حقيقة على جانب كبير من الأهمية، عند تحليل

الخطابات، مسؤولا أنه ليس هناك سلم قيمي أو تراتب في القيمة، بين صيغ الخطاب الثلاثة المسندة إلى الضمائر المختلفة<sup>(28)</sup>.

ولكن هذا التوجه لم يكن إلا نواة، حاول بعض الباحثين الانطلاق منها إلى منطقة ربما تكون أرحب، حيث يتحول تناول من تناول جزئي للنموذج أو الشاهد إلى تناول مرتبط بمرئية النص، ومن ثم عمل الضمائر، التي تشكل عموداً أساسياً من خلاله تنتظم الدلالات والمعاني. ففي تعليقه على بحث الدكتور عز الدين إسماعيل أشار صلاح فضل إلى إمكانية الخروج بهذه الجزئية من نطاق النظرة الجزئية إلى نطاق أوسع، لأنها - أي ظاهرة الالتفات - تقف في منطقة العلاقة بين الصور، وفي الفواصل القائمة بين الوحدات<sup>(29)</sup>.

إن هذه النظرة نظرة مغايرة تخالف النظرة الجزئية السابقة، وهي تنطلق من فكرة تفصل النص إلى وحدات جزئية تشكل في النهاية الستكوين النهائي للنص، وتغدو الضمائر في ذلك السياق، وكأنها عروق مغذية لحركة المعنى، تتبدل هيئتها - لضرورة دلالية - في كل جزء.

وفي إطار ذلك الفهم لقيمة الضمير بصفة عامة، ولقيمة تغير هيئته من الناحية الدلالية بصفة خاصة، يجب أن نشير إلى أهمية أن يكون الضمير في صورته المنحرفة عن هيئته في السياق الأساسي مرتبطاً في الوقت ذاته بمرجعته السابقة، وبشكل أكثر وضوحاً، يجب أن يكون هناك ثبات للمرجعية، لكل من الضمير في هيئته الأولى، والضمير في هيئته المنحرفة، (لأنه لكي تتحقق بنية الالتفات بما فيها من مخالفة سطحية وتوافق عميق لا بد من وحدة السياق بين الملتفت عنه، والملتفت إليه، لأن تعدد السياق يزيل المخالفة السطحية، ومن ثم تفقد البنية مكوناتها)<sup>(30)</sup>.

إن راسط الضمير بالمرجعية - بالرغم من تغير هيئته على مدار  
أجزاء القصيدة - ربما كان توجهاً غائباً عن التناول النقدي القديم، وقد  
وجسد في آليات التناول الحديثة لانتفاخ المناهج الحديثة على النص  
بوصفه بنية متلاحمة، تتكاتف الأجزاء المكونة له لتشكيل دلالاته وإيقاعه  
الجمالي. ويفيد الاهتمام بذلك المحي في التعامل مع الضمائر (في دفع  
المتلقي إلى حركة إيجابية توازي حركة المدع نفسه)<sup>(31)</sup>.

ويبدو أن هذا النسق الخاص في تناول الضمائر في النص الشعري،  
والسذي يرتبط بالنظرة الإجمالية للنص الشعري في إطار التمهيد  
التركيبسي، وتسيق الصلة بالدراسات الحديثة، التي انتهجت لها  
أسلوباً، بالإضافة إلى الآليات المنهجية التي اقترحها باحثين من خلال  
كتابه (مشكلات دستوفسكي الشعرية)، و(الخطاب الروائي)، وفكرته  
عن الحوارية في اللغة، فقد نهت الباحثين إلى قيمة هذا المنحى في  
دراسة الخطاب الشعري. فقد أثبتت إحدى الباحثات أن باحثين قبل أن  
يسمى كتابه، قدم محاضرة بعنوان (محاضرة في تاريخ الأدب الروسي)  
تسأل فيها عدداً من الشعراء تقول الباحثة: "لقد قدم باحثين تحليلاً  
لعديد من القصائد، وجعلنا نرى بوضوح الكيفية التي استطاع من  
حلالها الوصول إلى نظريته الأساسية عن اللغة الحوارية. ولكن الأكثر  
أهمية في المحاضرة، أنها وضحت لنا أن باحثين اكتشف العناصر الحوارية  
في دراسته للشعر قبل أن يكتشفها في الخطاب الروائي"<sup>(32)</sup>.

إن هذا التوجه في النظر إلى الشعر، والذي يشير إلى توجه جديد  
في مقارنة النص الشعري، لفت اهتمام الباحثين إلى البحث عن الصوت  
أو الضمير السرد في النص الشعري، الذي يتحكم - ويشارك -  
في إنتاج الدلالة وطبيعتها، بالإضافة إلى الاهتمام بالتحويلات المفصلية  
ودورها في تحويل الضمير السارد إلى شكل آخر.

وفي إطار التوجه السابق يبيح البحث (تحويلات الضمير السردى في سيفيات المتنبي) محاولة الكشف عن أنساق الضمائر السردية الفاعلة في سيفيات المتنبي، مركزاً الحديث على مقولتي الثبات والتحول، وطبيعة الثبات، وطبيعة التحول، الذي قد يكون تحولاً جزئياً لا يقضى على سلطة الضمير السردى الأساسى، وإن كان يغييه جزئياً، أو تحولاً مفصلياً يقضى على سلطة الضمير السارد، ويحل مكانه ضميراً سردياً جديداً.

### الضمير السارد

إن تحديد الضمير السارد في النص الشعري، يرتبط - في الأساس - بالبحث عن الصوت الذي يحمل النص إلى المتلقي، والصوت يمكن أن يكون منطلقاً من الذات في إطار التكلم، ويمكن أن يكون موضوعياً إخبارياً عن العالم بشكل عام في إطار العائب، ويمكن أن يكون في منطقة وسطى بين الذاتية والموضوعية في إطار المحاطب، مع الإلحاح على أن الذاتية والموضوعية لا تفصلان، والبص الشعري من خلال استخدام هذه الأصوات، يقدم لنا خبرة إنسانية ومعرفية خاصة، ترتبط بتعدد المنظورات التي يقدمها النص الشعري.

واعتبار النص الشعري نصاً سردياً، اعتبار - بالرغم من المشاكل التي تنشأ من خصوصية النوع الأدبي - لم تثبت له مشروعية إلا في إسطار مفاهيم سردية، نابعة من التطور التدريجي لمفهوم النص، فالنص حين يكون نسيجاً من القول أو تسلسلاً من الجمل، سنجد أن مفهوم السرد - بالضرورة - سيأخذ نسقاً مغايراً يرتبط بالبناء المتكامل، الذي يكفل تمفصلات جزئية تتكاتف فيما بينها لإيجاد ملامح نائية ذات

خصوصية، يقول بول كوبلاي: "السرد حركة من نقطة البداية إلى نقطة النهاية، مع وجود بناء استطرادي، يعرض أو يقص الأحداث القصصية، فالسرد إعادة تقدم للحدث، وللفضاء والزمن"<sup>(33)</sup> فمفهوم السرد - انطلاقاً من خصوصية البناء وتفصيلاته الجزئية - ربما يوجه اهتمام الباحثين إلى أشكال فنية، تبدو للوهلة الأولى بعيدة عن إطار السرد.

والسؤال المطروح في ذلك السياق، كيف يمكن أن نحدد الضمير السردى الفاعل في قصائد المتنبي؟ والإجابة يجب أن تنطلق من تأمل القصائد موضوع الدراسة. فالضمير السردى الذي يمكن نعتّه ضميراً سردياً فاعلاً في النص الشعري، في إطار جدلية الرصد بأساقفه المختلفة، والشاعر ليس صوتاً فردياً يضرب في فراغ، وإنما هو صوت - بالضرورة - مشدود إلى أصوات أخرى، يجب أن تحدده سمات معينة.

إن أولى هذه السمات ترتبط بالفاعلية، بمعنى أن يكون هذا الضمير هو المحرك الأساسي للمعاني والدلالات، بحيث يعدو حيطاً تنظم من خلاله الدلالات والتمددات التركيبية، وترتبط به - أيضاً - وجهة النظر الراصدة لجدليات الدلالة. وفي إطار السمة السابقة قد تتشكل سمة أخرى، وهي سمة ترتبط بالتمدد التركيبي أو التحقق بأي صورة من الصور في النص الشعري كاملاً أو في أجزاء منه. وفي إطار هذا التصور قد يحدث في النص الشعري تحولات جزئية نتيجة لطبيعة الدلالة، وطريقة تولدها المرتبطة بشعرية المتنبي.

يتجلى ذلك حين نتأمل بعض النماذج الشعرية، التي تشير إلى تعدد أشكال الضمير، ولكن من خلال السمتين السابقتين يمكن أن نحدد الضمير السارد الفعلي، فحين يقول المتنبي<sup>(34)</sup>:



1 - عواذل ذات الخال في حواسدُ

وإن ضجيع الخود مني لماجدُ

2 - يرد يداً عن ثوبها وهو قادرُ

وبعصي الهوى في طيفها وهو راقدُ

3 - متى يشتفي من لاعج الشوق عاشق

محسب لها في قربه متسباعدُ

4 - إذا كنت تخشى العار في كل خلوة

فلم تصباك الحسان الخرائدُ

5 - ألح علي السقم حتى ألفتَه

ومل طبيبي جانبي والعوائدُ

فجد أن التأمل في نسق الضمائر في النموذج السابق يشير إلى أن هناك ظهوراً ووجوداً، لضمائر عديدة، فهناك الضمير المرتبط (عواذل ذات الخال) (الغياب)، وهناك ضمير المتكلم في (في) (مضى)، ولكن بداية من كلمة (ماجد) التي تضع صفات معينة في بؤرة التركيز، يطل الغياب لكي يرسم صورة خاصة للمتكلم من خلال الصور التي ترد في البيت الثاني، وهذه الصورة التي تنم عن تميز تفتح الباب لانفتاح الرصيد المعرفي القائم على التجربة، وتأطير الدلالات الخاصة بشعر المتنبي، فتجربته الشعرية المرتبطة بالوعي بالرصيد المعرفي السابق، جعلت شعره في بعض الأحيان تجربة جمعية، وصوته - بالرغم من هذه الفردية النادرة - صوتاً جمعياً، ومن ثم نجد في شعره ملامح الحكمة.

وفي إطار ذلك التوجه الإبداعي تختفي أنا الذات، لتحل محلها (أنا المجموع)، ولهذا نجد الضمير الموضوعي (الغياب) حاضراً، وكأن الأحكام التي يقدمها لا تخصه بوصفه فرداً، وإنما تخص المجموع، وفي

السيت الرابع نجد الضمير يتحول إلى المخاطب، وكأن الصورة التي قدمها عن المناجد في البيت الثاني المرتبطة بالذات، والتي افتتحت على نسق موضوعي في البيت الثالث، دعتة للانفصال عن ذاته فيتوجه لها بالمخاطب في البيت الرابع.

بعد النظر إلى هذا التعدد، كيف يمكن تحديد الضمير السردى الفاعل؟ إن تحديد الضمير يجب أن ينطلق من فاعلية الضمير، ومن ديمومته واستمراره بعد هذا التشابك، والوقوف النقدي السابق يشير إلى أن الضمير السارد يرتبط بالمتكلم، بالرغم تشابكه وارتباطه بصور أخرى مثل الغياب والمخاطب، وتتجلى ديمومة الخطاب الذاتي من خلال العودة إلى ضمير المتكلم في قول الشاعر في الأبيات التالية:

أخ على السقم حتى ألقته      وملّ طيبي جانبي العوائد  
مررت على دار الحبيب فحممت      جوادي وهل تشجو الجياد المعاهد  
أهسم بشيء والليالي كأفأ      تطاردني عن كونه وأطارذ  
وتحديد الضمير السارد يجب أن يكون مبنياً على التحكم في تأطير الدلالات، حيث تظهر فاعلية الضمير، في إطار التعدد المرصود في النص الشعري، وإذا كان ضمير المتكلم الكاشف عن الذات هو الفاعل في النموذج السابق، فإن هذا الذات لا يمكن أن تتحدد لها ملامح هوية خاصة إلا من خلال وشيجة خاصة ترتبط بالفعل والانفعال، الذي ينتج هذا التعدد، من خلال الارتباط بالآخر في تجلياته المختلفة، ومن خلال رصد الذات لنفسها، وهي كيان منفصل في بؤرة التركيز.

قد يتصور البعض أن الضمير السردى الذي يبدأ به الشاعر نصه الشعري، يعطيه مشروعية اختياره ضميراً سارداً، ولكن هذا التصور غير فاعل في دراسة الظاهرة، خاصة إذا أدركنا طبيعة البدايات في النصوص الشعرية بصفة عامة والقديعة بصفة خاصة، والتي ما زالت مشدودة إلى

المقدمات النائية بأشكالها العديدة المتوارثة من جانب، ومشدودة من جانب آخر إلى طبيعة الدلالة، وارتباط الدلالة بضمير سارد بشكل ملاحظها، فحين يقول المتنّي<sup>(35)</sup>:

وحاشي الرقيب فحانته ضمائرُه	وغسيض الدمع فاقملت بوادرُه
وكاتم الحب يوم البين منهتكُ	وصاحب الدمع لا تخفي سرائرُه
لولا ظباء عدي ما شقيتُ بهم	ولا يبرسهم لولا جآذرُه
من كل أعور في أنياه شبّ	حمرٌ مخامرُها مسكٌ تخامرُه
نعجٌ محاجرُه، دعجٌ نواظرُه	حمرٌ غفائرُه، سودٌ غدائرُه
أعارني سقم عينه وحملني	من الهوى ثقل ما تحوي مآزرُه

نجد أن تحديد الضمير السارد في النموذج السابق، لا يمكن أن يتم إلا من خلال استحضار السمتين السابقتين، الفاعلية والتمدد التركيبي، حتى لو قطع هذا التمدد التركيبي بمخرج حرثي عن النسق، نظراً لطبيعة الدلالة، وطبيعة تولدها المفتحة على التفاتات جزئية. وضمير الغياب الذي بدأ به النص الشعري، لا يمكن اعتباره ضميراً سردياً فاعلاً، وإنما هو ضمير جزئي يستند إلى طبيعة المقدمات المفتحة على صورة الذات حين تتحول إلى موضوع للمراقبة والتأمل، من خلال هذا الغياب، ولكن هذه الفردية المراقبة من خلال ضمير الغياب تتحول في البيت الثاني - مع استمرار نسق الغياب - إلى نسق تأملي للمجموع، المرتبط - حتماً - بالرصيد المعرفي والمربط - في صياغته - بطبيعة الحكمة الشعرية في شعر المتنبي، وكان الشاعر في البيت الأول يرصد طبيعته الفردية، التي أفضت إلى مشاهدة مع المجموع. إن هذه الاستمرارية الخاصة للغياب سواء في رصد الذات رصداً موضوعياً، أو في رصد المجموع من خلال رصيد معرفي، تبدأ في البيت

الثالث في الانحسار قليلاً من خلال دخول ضمير (المتكلم) في بؤرة الفعل والمشاركة، من خلال قوله (ما شقيت)، ولكن هذا الحضور الجزئي لم يفض إلى سيطرة، نظراً لطبيعة الدلالة، المشدودة إلى استقصاء الصفات الجمالية (لنساء عدى)، ولذلك يظل الغياب بوصفه نسقاً متساوفاً مع هذا التوجه، لأن الغياب يجعل سلطة الحكم على هذه السمات الجمالية مرتبطاً بنسق الإخبار الموضوعي بعيداً عن نسق الذات الفردي، فما يقدمه المستكلم وثيق الصلة بوجهة نظره، ولكن ما يقدمه إخباراً عن الآخرين، يظل وثيق الصلة برأي عام، قدمه الآخرون كما يحقق شبه اتفاق على هذه السمات الجمالية.

تحديد الضمير السردى الفاعل في النموذج السابق يتطلب وعياً بالسمتين السابقتين، ويتطلب - أيضاً - أن نفرق بين ضميري سردي، وضمير سردي فاعل، بحيث يغدو الضمير السردى وثيق الصلة بالاستفات الجزئي، لاستكمال صورة أو عناصر جزئية، تتحرك إليها حركة المعنى بشكل تدريجي، وفي إطار ذلك قد تغادر النسق الأساسي، وثيق الصلة بالضمير السردى الفاعل المحرك لحركة المعنى، في إطار جزئية مفصلية في النص الشعري، التي قد تلتحم بالغرض الأساسي في تحديده النظري، بوصفه الجزئية الأساسية التي يتوجه إليها النص الشعري، أو بالمقدمة، التي تصبح في ذلك السياق جزئية مفصلية لها وجودها البارز والملموس في نص المتنبي أو بالخاتمة، التي تشير إلى جزئية مفصلية وثيقة الصلة بقصيدة المدح بصفة عامة، وبنص المتنبي بصفة خاصة.

وفي إطار هذا التوجه القائم على التميز بين الضمير السردى والضمير السردى الفاعل، والمبني على التمفصلات الكبرى (المقدمة - الغرض - الخاتمة)، في مقابل الكسر الجزئي المرتبط باستقصاء

دلالات جزئية، تستطيع الوصول إلى اعتبار المتكلم - في النموذج السابق - نموذجاً سردياً فاعلاً، في مقابل الغياب الذي يغدو ضميراً سردياً جزئياً.

### فرضية الثبات أم فرضية التحول: أنساق قصيدة المدح

إن التحديد السابق للضمير السارد الفاعل من خلال السمتين اللتين أشرنا إليهما سابقاً، في مقابل وجود ضمائر سردية ترتبط - أساساً - بحركة المعنى وتحولاتها، يشير - بالضرورة - إلى جزئية مهمة ترتبط بالضمير السردى الفاعل. وترتبط هذه الجزئية بثبات هذا الضمير أو تعيره، وترتبط - أيضاً - بطبيعة هذا التغير، أو هذا التحول، هل هو تحول جزئي أم تحول مفصلي؟

إن الإجابة عن السؤال السابق ليست سهلة، ولكنها تحتاج - بالضرورة - إلى تأمل النصوص موضوع الدراسة، وإلى محاولة إدخال هذه النصوص في سياقات وأنساق متباينة، لأن تأمل هذه الأنساق، ربما يعطي الباحث مساحة للحركة.

والبحث عن فرضية الثبات ربما يقابل بمشاكل عديدة، خاصة في وجود خصوصية لبنية القصيدة العربية القديمة، القائمة على التفرعات الكبرى، وفي إطار وجود خصوصية لقصيدة المدح عند المتنبي، ففي نصوصه هناك مساحة من الجدل ومن الشد والجذب، وهناك - أيضاً - مساحة لحضور الذات الشاعر في مقابل الآخر/المدح، مما يوجد في بعض الأحيان ازدواجية سردية للضمير، وكأن هناك ضميرين سرديين فاعلين في أجزاء من النص الشعري، بالإضافة إلى أن المتنبي في بعض قصائده المنضوية داخل الإطار موضوع الدراسة، يستند إلى البنية التقليدية المشدودة إلى الطلل أو الغزل قبل الانتقال للمدح من خلال

تفسياته الخاصة في الانتقال، ذلك الانتقال الذي يشير إلى تحول ممصلي،  
مما قد يستدعي تحولاً في الضمير السردى.

كل هذه الخصوصيات - التي أشرنا إليها سابقاً - ربما تقف عائقاً  
في تبني فرضية الثبات على ضمير سردي فاعل من بداية النص الشعري  
إلى نهايته. أما إذا ارتبط توجهنا القدي باختيار فرضية التحول الجزئي  
والمفصلي، فإننا في هذه الحالة مطالبون بالتوقف عند دراسة القصائد  
موضوع الدراسة، محاولين إدخالها في أنساق سردية، ربما تكون فاعلة  
في ذلك السياق.

واختصار البحث لفرضية التحول الجزئي أو المفصلي، لا يعني -  
بالضرورة - أن السبّح يحاول أن يصل إلى أنساق ثابتة، تتحول في  
نهاية الأمر إلى نماذج متبعة، ولكن الأمر - في الأساس - وثيق الصلة  
بمحاولة مقارنة الظاهرة وتقديمها في إطار بحثي، بعيداً عن اعتبار أي  
نسق نموذجاً له صفة الهيمنة.

ولكي يصل الباحث إلى أنساق ضمائر السرد في سيميائيات  
المتنسي، عليه أن يقف عند الأشكال البنائية لهذه القصائد، لأن هذه  
الأشكال هي التي تحدد طبيعة كل نسق، وطبيعة اختلافه عن الآخر،  
ولكن - بالرغم من اختلاف هذه الأشكال الذي يفضي إلى مغايرة في  
أنساق السرد - تبقى هناك مساحات من التطابق تحتاج إلى توقف  
لاستبيان دلالاتها، لأنها تشكل في النهاية ظاهرة تحتاج إلى تفسير.

والتأمل في أشكال قصيدة المدح في سيميائيات المتنسي، المرتبطة -  
بالضرورة - بالضمير السارد، يمكن أن يشير إلى وجود شكلين  
أساسيين، الأول منهما يرتبط بالدخول مباشرة إلى المدح، والآخر  
يرتبط بالبنية المعهودة للقصيدة العربية في تحليلها عبر العصور والأزمنة،  
تلك البنية المرتبطة بالمقدمة الطللية أو الغزلية، قل الدخول إلى المدح.

في إطار النسق الأول المرتبط بالدخول إلى المدح مباشرة، دون مقدمة طلبية أو غزلية، نجد أن الضمير الأقرب لابتداء النص به هو ضمير المخاطب إلا فيما ندر، وفيما يلي إشارة إلى بعض النماذج المندرجة داخل ذلك النسق.

النص الأول: يقول المتنبي<sup>(36)</sup>:

لكل امرئ من دهره ما تعودا      وعادات سيف الدولة الطعن في العدا  
في هذا النموذج نجد أن الضمير السارد في إطار التحديد السابق يرتبط بالغياب من البيت الأول إلى البيت الثاني عشر، وفي إطار هذه الأبيات يقدم النص الشعري سرداً موضوعياً خاصاً بالمدح من خلال الغياب، بعيداً عن نسق الذات، الذي يمكن أن يشعر المتلقي بالمواربة والتحيز. وبداية من البيت الثالث عشر، يبدأ المخاطب الدخول إلى حركة المعنى حتى نهاية النص الشعري، وذلك لحدوث تحول مفصلي، يرتبط بالحدوث التفصيلي والاستدلالي عن الصورة النموذجية المقدمة للممدوح في الأبيات السابقة، المشدودة إلى صفتي الشجاعة والكرم.

سريتَ إلى جيحان من أرض آمد      ثلاثاً لقد أدناك ركضاً وأبعدا  
قولسي وأعطاك ابنه وجيوشه      جميعاً ولم يعطِ الجميع ليحمدا  
عرضتَ له دون الحياة وطرفه      وأبصر سيف الله منك مجرّدا  
ويمكن تحديد الضمير السرد في النص السابق من خلال: غائب - مخاطب.

أما النص الثاني الذي يقول فيه المتنبي<sup>(37)</sup>:

طوالُ قسنا تطاعنها قصارُ      وقطرك في ندىً ووغىً بحارُ  
فنجد أن الضمير السارد هو المخاطب الذي يستمر من البيت الأول حتى البيت الحادي عشر، ثم يبدأ الغياب من البيت الثاني عشر

إلى السيت التاسع والخمسين، ثم يأتي الخطاب ضميراً سارداً حتى نهاية النص الشعري.

ويمكن تحديد الضمير السردى في النص السابق من خلال: مخاطب - غائب - مخاطب.

أما النص الثالث والأخير، فهو نص المتنبي الذي يقول مطلعاً<sup>(38)</sup>:  
رويدك أيها الملك الجليل      تسأى وعذته مما تسيلُ  
وفي هذا النص منجد أن الضمير السارد من البداية إلى النهاية هو ضمير المخاطب، مما يعطي فرضية الثبات عند صورة واحدة لضمير سردي فاعل نوعاً من المشروعية، خاصة إن ذلك الثبات عند ضمير سردي واحد تحقق في عدد من النصوص، تندرج كلها داخل إطار ذلك النسق منها على سبيل المثال قول المتنبي<sup>(39)</sup>:

أنسا منك بين فضائل ومكارم      ومن ارتياحك في غمام دائم  
وقوله<sup>(40)</sup>:

بأدنى ابتسام منك تحيا القرائح      وتقوي من الجسم الضعيف الجوارح  
ولكن الإنصاف يقتضي منا أن نشير إلى أن الثبات عند ضمير سردي واحد في إطار ذلك النسق، وثيق الصلة بالقصيدة القصيرة، فالقصيدة الأولى (17) بيتاً، والثانية (6) أبيات، والأخيرة (5) أبيات.

وثبات الضمير السردى الفاعل في النص الشعري، أو في بعض نصوص المتنبي المنضوية تحت إطار النسق الأول، الذي يدخل من خلاله النص الشعري إلى المدح مباشرة دون مقدمة طلبية أو غزلية، ربما يلقي مزيداً من الضوء، أو يؤكد نتيجة، يكون لها نوع من المشروعية، وهذه النتيجة ترتبط بقيمة التحولات المفصلية، ودورها المهم في تغير الضمير السردى الفاعل، لأن تعدد هذه الأجزاء المفصلية



له علاقة وثيقة بزاوية الرؤية ووجهة النظر، وحركة الصوت الشعري،  
الفاعل في النص، وموقعه الذي يرتبط بالأحكام التي يقدمها.

أما قصائد النسق الثاني، فهي تشكل نموذجاً وثيق الصلة ببنية  
القصيدة العسرية الموروثة، وهذا النسق له حضور واضح في قصائد  
المتنبي المنضوية تحت موضوع الدراسة. وفي هذا النسق نجد القصيدة  
لسدى المتنبي، تبدأ بالمقدمة الطويلة أو الغزلية، بحيث تشكل جزئية  
مفصلة لها وجودها الخاص قبل الانتقال إلى المدح.

وربما يكون هذا النسق المتوارث، وثيق الصلة بتحويلات الضمير  
من نسق سردي إلى نسق سردي آخر، لأن هذه التحويلات (المقدمة -  
المدح - الخاتمة)، تتيح للنص، حركة وانتقالاً. وسوف نعرض لبعض  
النماذج الخاصة بذلك النسق، لنرى طبيعة التحول من ضمير سردي  
فاعل إلى ضمير سردي آخر مباين في إطار تعدد الكتل التركيبية للنص  
الشعري.

النص الأول: يقول المتنبي<sup>(41)</sup>:

أجاب دمعي وما الداعي سوى طللٍ دعا قلبه قبل الركب والإبل  
ظللت بين أصبحا بي أكفكفة وظل يسفح بين الغدر والعذل  
في هذا النص نجد أن ضمير المتكلم يأتي ضميراً سردياً فاعلاً، من  
البسيت الأول إلى البيت الخامس عشر، لرصد جدلية العلاقة بين الذات  
الشاعرة والطلل من جانب، وجدلية العلاقة بينها وبين المرأة المحبوبة من  
جانب آخر، ولكن بداية من البيت السادس عشر ومع وجود تحول  
مفصلي، من خلال وجود وسائل الانتقال المرتبطة بشعراء العصر  
العباسي، حيث أوجد هؤلاء الشعراء رابطاً لفظياً أو دلالياً، بعيداً عن  
الجسور التعبيرية التي كانت سائدة قبل ذلك، نجد ضمير الغياب يطل  
مسيطرًا، وذلك لرسم صورة موضوعية ترتبط بالممدوح:

15 - لا أكسبُ الذكر إلا من مضاربه أو من سنان أصمَّ الكعب معتدل

16 - جساد الأمير به لي في مواهبه فزأها وكساني الدرع في الخليل

ويستمر الغياب ضميراً سردياً فاعلاً، إلى البيت الثالث والثلاثين، ومن البيت الرابع والثلاثين، وبعد تشكيل صورة خاصة للممدوح من خسلال الغياب، يأتي المخاطب ضميراً سردياً، وكأنه ضمير وثيق الصلة بالطلب:

إن كنتَ ترضى بأن يعطوا الجزى بذلوا مسنها رضائك ومن للعبور بالحوّل

ويمكن وضع تحولات الضمير في النص السابق من خلال: متكلم - غائب - مخاطب.

النص الثاني: يقول المتنبي<sup>(42)</sup>:

لسياني بعد الظاعنين شكول طوالّ ولسيل العاشقين طويل

يبنّ لي اليدر الذي لا أريده ويخفين بدراناً ما إليه وصول

في هذا النص - أيضاً - نجد أن المتكلم يأتي ضميراً سارداً فاعلاً من البيت الأول، إلى البيت الحادي عشر، ولكن ضمير الغياب، يأتي ضميراً سردياً فاعلاً من البيت الثاني عشر إلى البيت الثاني والخمسين:

وما قبل سيف الدولة آثار عاشق ولا طلبت عند الظلام ذحول

ويأتي المخاطب بفاعليته من البيت الثالث والخمسين:

فدلتك ملوك لم تسم مواضيا فإنك ماضي الشفرتين صقيل

ويستمر فاعلاً لبيتين، ثم يأتي ضمير المتكلم ضميراً سارداً، لتشكيل بساط متساوٍ يقف عليه المتكلم والمخاطب، وكأن الصورة التي قدمت للممدوح من خسلال الغياب والمخاطب، تساويها وتوازيها صورة المتكلم، ولكن في مجالها الخاص:

إذا كان بعض الناس سيفاً لدولة ففسي الناس بوقات لها وطبول  
 أنا السابق الهادي إلى ما أقوله إذ القول قبل القائلين مقول  
 ويمكن الإشارة إلى تحولات الضمير، في إطار المخطط التالي:  
 متكلم - غائب - مخاطب - متكلم.

النص الثالث: يقول المتنبي<sup>(43)</sup>:

لا الحلم جاد به ولا بماله لولا أذكّار وداعه وزياه  
 إن الضمير السارد الفاعل في هذا النص - بالرغم من البداية  
 بالغياب - ضمير المتكلم، الذي شكل استمرارية من البيت الثالث إلى  
 البيت الثالث عشر:

3 - بتنا يتاولنا المدام بكفه مسن ليس يخطر أن نراه بباله  
 ويبدأ ضمير الغياب من البيت الثالث عشر إلى البيت السادس  
 والثلاثين:

13 - وإذا تعثرت الجياد بسهله برزت غير معثر بمجاله  
 وبأني (المخاطب) من البيت السابع والثلاثين إلى نهاية النص:

37 - الجيش جيشك غير أنك جيشه في قلبه ويمينه وشماله  
 ويمكن تخطيط تحولات الضمير كالتالي: متكلم - غائب - مخاطب.

غير أن التأمل لهذه النسق، يدرك أن المقدمة الطللية أو الغزلية، لم  
 تكن هي المقدمة الوحيدة، وإنما هناك - نتيجة لتطور بنية القصيدة  
 العبرية على مرّ العصور التي تحتاج لدراسات منفردة - مقدمات  
 أخرى، ترتبط في أهم صورها بصورة الذات الشاعرة، أو بالرصد  
 الموضوعي والتأمل لجزئيات الحياة.

ولكن التحول في طبيعة المقدمة - بوصفها جزءاً مفصلياً - لم  
 يفض إلى تغير في نسق الضمائر الساردة، إلا من خلال جزئية الانطلاق

أو الحكم، فإذا كان الانطلاق من وجهة نظر الذات، نجد المتكلم هو ضمير السارد في المقدمة، كما في قوله<sup>(44)</sup>:

غيري بأكثر هذا الناس ينخدعُ      إن قاتلوا جنبوا أو حدثوا شجعوا  
أما إذا كانت نقطة الانطلاق أو الحكم موضوعية، نتيجة للتأمل، وللإستناد إلى تجربة معرفية، مرصودة مسبقاً، نجد البداية ترتبط - في الأساس - بالغياب، كما في قوله<sup>(45)</sup>:

السراي قبل شجاعة الشجعان      هو أول وهي المحل الثاني  
ويكون نسق استخدام الضمائر كالتالي (غائب - مخاطب)، بحيث يندمج الضمير السردى للمقدمة، مع الضمير السردى للممدوح، بوصفها جريئة أساسية، كاشفة عن صورة الممدوح.

إن اختيار هذه النماذج، الذي قد يكون عشوائياً، من أشكال القصيدة والإشارة إلى مدى قدرة هذه الأشكال على تغيير أنساق الضمير الساردة بعيداً عن القيام بعملية إحصاء شاملة، نروج - بالضرورة - له مشروعيتها، وهذه المشروعية تأتي من جانبين، الأول منهما يرتبط بالتوجه البحثي، فالبحث لا يريد البحث عن نسق ثابت لعملية التحول، يختلف باختلاف شكل القصيدة، وليس من غايته البحث عن نموذج له صفة السيادة أو الهيمنة، وإنما يحاول البحث عن آلية التحول، ودلالة ذلك التحول، ويحاول - أيضاً - من خلال مقارنة هذه التحولات، الوقوف على بعض الأشكال السردية وارتباطها بصياغة تحولات مفصلية خاصة.

أما الجانب الآخر المرتبط بمشروعية ذلك النزوع، فيرتبط - في الحقيقة - بالخوف من الإحصاء، الذي قد يحيل البحث إلى أرقام قد تكون خادعة. وفي إطار هذه الجزئية يمكن الإشارة إلى أن انطلاق السبب يرتبط - في الأساس - بقيمة اختيار الضمير السردى، ودوره

في إنتاج الدلالة التامية في النص، وفي هذه الحالة لا نستطيع - بالضرورة - أن نمصّل قيمة اختيار ضمير سردي عن الدلالة التامية في النص في إطار التمهصل التركيبي.

وقد أفضي تأمل الشكّلين السابقين من خلال بعض النماذج المقدمة، أن هناك جزئيات تستحق التوقف والدراسة، منها:

أن المقدمة - التي لا تظهر إلا في قصائد النسق الثاني - تأتي - وإن كان حضور المتكلم لافتاً - موزعة على الضمائر السردية المعروفة (المتكلم والمخاطب والغائب)، وذلك لأن النص الشعري يقدم جدل العلاقة بين الذات والآخر، سواء كان هذا الآخر طلاً أو امرأة أو نسقاً اجتماعياً، يحاول السارد الفعلي في النص تشكيل مغيرة تكويبية بعيداً عنه، ومن ثم يطل ضمير المتكلم بوصفه وسيلة لاستقواء الذات نفسها. ومنها - أيضاً - أن صورة الممدوح وثيقة الصلة بالغياب، واستخدام النص الشعري لهذا الضمير السرد في الشكّلين السابقين، وثيق الصلة بوجهة النظر أو الحكم، لأن النص الشعري، إذا استخدم ضمير المتكلم - على سبيل المثال - في تشكيل صورة الممدوح، قد يشير إلى التحيز، وإلى كونها رؤية ذاتية، تحتل الصدق وتحتل الكذب، ولكن ضمير الغياب لا يرتبط برؤية ذاتية، وإنما رؤية موضوعية، فما يقوله الشاعر، يقوله الآخرون.

وربما تكون النقطة الأخيرة، جديدة بالملاحظة، لأنها تشير إلى نسق شبه سائد، إلا في نماذج معينة، يمكن اعتبارها تحولات جزئية، وهذه الجزئية تشير إلى نسق استخدام الخطاب في ختام القصائد، وقد تحقق ذلك النسق في قصائد الشكّلين السابقين، وكان النص الشعري بعد أن قدم من خلال الغياب صورة للممدوح تجعله أقرب إلى النموذج، يتقل بعد ذلك إلى الخطاب، بعد أن عيّن الممدوح تعيناً خاصاً في الجزء المفصلي السابق.

إن كل هذه الخريئات تحتاج إلى توقف، ولكن قبل الدخول إلى هذه الجزئية، نجد أنه من المفيد الإشارة إلى التحولات الجزئية والمفصلية.

## التحولات الجزئية والمفصلية

فرقنا عند حديثنا عن الضمير السارد بين ضمير سردي وضمير سردي فاعل، وأشرنا إلى أن الضمير السردى الفاعل يتشكل في إطار سميتين، هما: الفاعلية والامتداد، وقلنا إن السمة الأولى ترتبط بكون الضمير خطياً فاعلاً تشد إليه الدلالات وحركة المعنى النامية في النص، بالرغم من وجود ضماير أخرى في إطار جزئية الفعل والانفعال أو الصراع الموجود في النص الشعري، أما السمة الثانية فهي ترتبط بالتمدد التركيبي، الذي يعلن عن تواجده واستمراره، حتى لو قطع التمدد خروج جزئي.

وفي إطار الفهم السابق لجزئية الضمير السردى، نجد أن لدينا تحولات جزئية، وتحولات مفصلية، والتحولات الجزئية - انطلاقاً من قراءة النصوص موضوع الدراسة - ترتبط بالدلالة، التي لا تنمو في خط مستقيم بشكل تصاعدي، وإنما هي مشدودة لرصد التفاعلات جزئية، ومتعلقة - أيضاً - بشعر التنبيى المملوء بوعي معرّي بتجارب السابقين، ذلك الوعي الذي يجعل من شعره - في بعض الأحيان - تأصيلاً لقيم اجتماعية معيشة وفنية.

وإذا ارتبط التحول الجزئي من ضمير سردي فاعل إلى ضمير سردي بالدلالة، في تعدد صورها، فإن ذلك يشير إلى صعوبة حصر هذه التحولات الجزئية، وإلى صعوبة إعداد قائمة لها سمة النمطية أو النموذجية بهذه التحولات، ولكن التأمل في بعض النصوص، قد يشير إلى أن هذه التحولات الجزئية، ترتبط بالتفاعلات جزئية لها حضور

واضح في شعر المتنبي، منها النسق التأصيلي للقيم وارتباط ذلك بشعر الحكمة، ومنها - كذلك - استكمال عناصر الصورة في تجلياتها العديدة، سواء ارتبطت هذه الصورة بالذات أو بالمحبوبة، أو بالقصيدة أو بمنافس المدح، أو بوصف المعركة.

إن النسق التأصيلي ينتج مغايرة، أو حركة في اتجاه آخر، ولكنه وثيق الصلة بحركة المعنى النامية في النص، وهذه المغايرة تتمثل في تغيير وجهة النظر أو زاوية الرؤية، من ذاتية إلى موضوعية، لأن هذا النسق يرتبط بوجهة نظر اتفق عليها الجميع، فكأنها أصبحت رؤية أو فكرة شبه مؤسسة بالاتفاق العام، فحين يقول المتنبي<sup>(46)</sup>:

ومثل العمق ملمسوء دماء	جرت بك في مجاريه الخيولُ
إذا اعتاد الفتى خوض المنايا	فأهون ما يمر به الوحولُ
ومن أمر الحصون فما عصته	أطاعته الحزونة والسهولُ
أتخفرُ كل من دمت الليالي	وتشرُّ كل من دفن الخمولُ

نجد أن هناك ضميراً سردياً فاعلاً يتمثل في المخاطب في البيت الأول والرابع، ولكن هذا الخطاب الذي ينظم حركة المعنى والدلالات، يقطع جزئياً من خلال الالتفات إلى تجربة عامة، اتفق عليها الجميع، فشجاعة المدح في البيت الأول، التي تجلت من خلال الخطاب، تحتاج دلاليّاً إلى تبرير، وهذا التبرير يأتي من خلال الغياب، فالحديث لا يرتبط - وإن كان داخلياً في الإطار العام - بالمدح، وإنما يرتبط بإطار عام، ولكن هذا الإطار العام يستخدم للتدليل على الإطار الخاص، الذي يشير إلى المدح، فكان شجاعته التي رأينا جانباً منها في البيت الأول، تصبح طبيعية إذا استحضرنا السمات التي قدمها الموضوعي العام.

إن الإشارة إلى ارتباط الإطار الخاص بالممدوح والإطار العام الموضوعي، جزئية مهمة، لأن هذه الإشارة تؤكد على أن الخروج الجزئي من خلال استخدام ضمير سردي مغاير، لا يؤثر على حركة المعنى بالسلب، وإنما هو خروج للتأكيد أو للتدليل على مشروعية الفكرة النامية، وربما كان هذا النسق التأصيلي مرتبطاً - في الأساس - بجزئية التأكيد أو التدليل، وكأن وصول حركة المعنى إلى معنى خاص أو إلى دلالة معينة يفتح الباب لهذا الخروج الجزئي، المبني على تأصيل مشروعية الفكرة التي وصل إليها، فحين يقول المتنبي<sup>(47)</sup>:

غيري بأكثر هذا الناس ينخدعُ	إن قاتلوا جنبوا أو حدثوا شجعوا
أهل الحفيظة إلا أن تجربهم	وفي التجارب بعض الغي ما يزغُ
وما الحياة ونفسي بعدما علمت	أن الحياة كما لا تشتهي طبعُ
ليس الجمال لوجه صبح مارتهُ	أنف العزيز بقطع العز يجتدعُ
أطرح المجد عن كفي وأطلبه	وأترك الغيث في غمدي وأنتجعُ

يجد أن الضمير السردى الأساسى هو ضمير المتكلم، الذى يظهر فى البيت الأول والثالث والخامس، ولكن هذه السيادة أو الهيمنة لضمير المتكلم تقطع فى البيتين الثانى والرابع من خلال الخروج الجزئى إلى الغياب، لجعل الحكم أو وجهة النظر مرتبطة بنسق موضوعى عام. والدلالة أو حركة المعنى تبدأ من خلال البيت الأول مشيرة إلى مغايرة تتصل بالتجريب الذى تنتهجه الذات الشاعرة، وهذه المغايرة ترتبط بمعرفة الناس معرفة حقيقية. وهذا المعنى جعل حركة المعنى تتجه اتجاهاً مرتبطاً بالنسق الموضوعى العام، لكى تشير إلى قيمة التجربة فى إدراك طبيعة الناس، وفى البيت الثالث تحدث شبه ازدواجية سردية ترتبط بالحضور (المتكلم)



والغياب، ولكي تشير إلى رؤية مؤداها أن الحياة لا تعطي الإنسان ما يريد أو ما يشتهي، وهذه الدلالة شذت حركة المعنى إلى خروج جزئي يرتبط بنسق موضوعي، تدخل الذات - بالضرورة - في إطاره، وهذه الدلالة الموضوعية الملتحمة بنسق تأصيلي يرتبط بالمظهر، فالمظهر الجميل، لا يكشف عن الداخل الذي أذلت الحياة، لأنها لا تعطيه ما يشتهي.

فهذا الخروج الجزئي في استخدام الضمير السرد في إطار النسق التأصيلي المرتبط بالحكمة، لا ينفصل عن النسق العام، فالاستخدام الموضوعي للغياب، لا يخرج الذات الموجودة حتماً في إطار حركة المعنى.

والتأمل لهذا النسق التأصيلي لارتباطه بالحكمة، يدرك أنه خروج جزئي لا يزيد عن بيت واحد، لأنه خروج للتدليل على حركة المعنى النامية في النص، ويتكرر هذا المنحى كثيراً في شعر المتنبي، منها الخروج من المخاطب للغياب في قوله<sup>(48)</sup>:

إذا أنستَ أكرمتَ الكريم ملكته      وإن أنستَ أكرمتَ اللئيم قردا  
ووضع الندى في موضع السيف بالعلل      مضراً كوضع السيف في موضع الندى  
ولكن تفوق الناس رأياً وحكمةً      كما فقتهم حالاً ونفساً ومعتداً  
ومنها - أيضاً - الخروج من المتكلم إلى الغياب، في قوله<sup>(49)</sup>:

أرى كلّنا يغسي الحياة لنفسه      حريصاً عليها مستهماً بما صبا  
فحبّ الجبان النفس أورده النقي      وحب الشجاع النفس أورده الحرا  
ومنها الخروج من المخاطب إلى الغياب في قوله<sup>(50)</sup>:

وما لاقني بلدٌ بعدكم ولا      اعتضتُ من ربّ نعماي ربّ  
ومن ركب الثور بعد الجواد      أنكسر أظلافه والغيب

إن الخروج الجزئي الذي لا يزيد عن بيت واحد في السامح السابقة، وثيق الصلة بالتأصيل المعرفي المرتبط - حتماً - بالحكمة، ولكن التأمل في قصائد المتنبي - موضوع الدراسة - يدرك أن هناك خروجاً جزئياً قد يمتد إلى عدة أبيات، وهذا التمدد وثيق الصلة بحركة المعنى، لأن هذا الخروج يرتبط بمحاولة رصد الصورة أو أبعاد الصورة من وجهة نظر مغايرة، يتجلى ذلك في محاولة رصد الذات من خلال استخدام الغياب، كما في قوله (51):

عواذل ذات الخال في حواسدُ	وإن ضجيع الخود متى لماجدُ
يسردُ بدأً عند ثوبها وهو قادرُ	ويعصي الهوى في طيفها وهو قادرُ
متى يشفي من لاعج الشوق في	الحشا محباً لها في قربه متباعدُ
إذا كنت تخشى العار في كل خلوةٍ	فلم تصيبك الحسان الخرائدُ
ألح علي السقم حتى ألفتُهُ	وملّ طيبي جانيبي والعوائدُ

ففي النموذج السابق نجد أن الضمير السردى الأساسي هو المتكلم، الذي يظهر في البيتين الأول والخامس، ولكن هذا الضمير السردى يتخفى من خلال الخروج الجزئي إلى الغياب في البيتين الثاني والثالث، وإلى المخاطب في البيت الرابع. واللافت للنظر أن المرجعية الخاصة بالضمير واحدة، سواء ارتبطت باستخدام المتكلم أو الغياب أو المخاطب، وكان النص الشعري يقدم وجهات نظر متباينة من خلال ضمائر السرد المعهودة، فضمير المتكلم يقف عند حدود توصيف الحالة الجدلية بين الذات الشاعرة والمحبوبة، وبداية من كلمة (ماجد) التي تفتح الباب للغياب للدخول إلى حركة معنى، نجد الدلالة تنحو منحى مغايراً، يرتبط برسم صورة مملوءة بالاختلاف والمغايرة عن السائد والمعروف والمقرر، هذه المغايرة التي كانت سبباً في وضع الذات موضع التأمل من

حلال العياب. ومن هذه المعايير، تتجه حركة المعنى - انطلاقاً من الدهشة والاستغراب - إلى الخطاب الذي يدخل الذات بالتدرج إلى حركة المعنى.

ومن الجزئيات التي تستدعي خروجاً عن الضمير السردى الأساسي، تلك الجزئية المرتبطة بالسماوات الجمالية للمرأة، فالنص الشعري - في تقديمه للسماوات الجمالية للمرأة - يخرج عن الضمير السردى الأساسي للغياب، لكي يجعل الحكم أو وجهة النظر في هذه الجماليات موضوعية، بعيدة عن صوت الذات، الذي قد يشي بالمواربة أو التحيز، فحين يقول المتنبي<sup>(52)</sup>:

نظرتُ إليهم والعينُ شكري	فصارت كلسها للدمع ماقا
وقد أخذ التمام البدر فيهم	وأعطاني من السقم الخفا
وبين القصر والقدمين نورٌ	يقود بلا أزمّتها النياقا
وطرفٌ إذا سقي العشاق	كأساً بما نقص سقانيها دهاقا
وخصرٌ تثبت الأبصار فيه	كأنّ عليه من حدقٍ نطاقا
سلي عن مسيرتي فرسي	وسيفي ورمحي الهملعة الدفاقا

نجد أن استخدام ضمير الغياب في رصد السماوات الجمالية للمحبوبة - بعيداً عن وجهة النظر الموضوعية، الذي يجعلها داخلية في إطار حركة المعنى - يفيد إفادة أخرى، ترتبط بالاختلاف والمغايرة، بداية من الصورة الإجمالية، إلى الصور المجهرية المرتبطة بالطرف والخصر، فالغياب له قدرة على وضع هذه السماوات في بؤرة التركيز، وكأنها سمات نموذجية.

فالصورة النمودجية التي يقدمها النص الشعري للسماوات الجمالية للمرأة، وثيقة الصلة بالغياب، ومن ثم نجد هذا المنحى يتكرر كثيراً في شعر المتنبي، منها قوله<sup>(53)</sup>:

إذا ظفرت منك العيون بنظرةٍ      أثاب بها معبي المطي ورازمه  
حبيبٌ كأن الحسن كان يحبه      فآثره أو جار في الحسن قاسمه  
تقول رماح الخطّ دون سبائه      ويسبي له من كل حي كرائمه  
ويضحى غبار الخيل أدنى ستوره      وآخرها نشر الكباء الملازمه  
وما استغربت عيني فراقاً رأيته      ولا علمتني غير ما القلب عالمه  
إن الخروج من الخطاب - وإن لم يكن ضميراً سردياً فاعلاً،  
فالسضمير السردي الفاعل هو المتكلم - إلى الغياب، وثيق الصلة بجزئية  
النموذج أو المغايرة، التي يلح عليها نص المتبني في جميع تعلياته، سواء  
ارتبط الأمر بالمرأة أو بالمدوح. وفي هذا النموذج نجد أن الغياب يأتي  
فساعلاً للإشارة إلى السمات النموذجية، ولكنها - هنا - لا تقف عند  
حدود السمات الجمالية، وإنما تمتد لتشمل التكوين الخاص بتلك المرأة،  
ومكانة قومها ومنعتهم.

فاستخدام الغياب - في نصوص المتبني - يشير دائماً إلى سمة  
النموذج، وإلى سمة المغايرة، سواء ارتبط الأمر بصورة الذات أو المرأة -  
كما أشرنا سابقاً - أو ارتبط الأمر بصورة (القوافي) التي يقدمها  
للممدوح<sup>(54)</sup>، أو صورة المنافس أو المقابل للممدوح في تراجمه  
وانسحابه<sup>(55)</sup>.

إن التناول السابق الذي يرتبط بتناول التحولات الجزئية المرتبطة  
بالتفئات جزئية، سواء تجلت من خلال الاعتماد على النسق التأصيلي،  
أو من خلال إكمال عناصر الصورة دلاليّاً، في إطار يشعّ بالمغايرة  
والاختلاف، تناول يحاول استقصاء ملامح الظاهرة من خلال النصوص  
موضوع الدراسة، وهذا قد يكون مقبولاً في تناول هذه الجزئية، ولكن  
عند الانتقال إلى دراسة التحولات المفصلية، فإن الأمر يحتاج إلى

الوقوف عند نص واحد، يكون الوقوف عنده بشكل كامل، كاشعاً عن الظاهرة في تحليلها الكلي، لأن هذا الوقوف قد يتيح للباحث معاينة ظاهرة التحول المفصلي في إطار تام، بعيد عن اقتطاع جزئيات، قد لا تكون فاعلة في بناء النظرة الكلية لفكرة التحول، وقيمة هذا التحول السردى، المرتبط - حتماً - بالتحول المفصلي.

والستحول المفصلي وثيق الصلة بالكتل التركيبية للنص الشعري، وربما يكون - أيضاً - وثيق الصلة ببنية القصيدة العربية، وارتباطها بمقدمة وغرض أساسي، وخاتمة، ففي كل جزئية من هذه الجزئيات نجد النقص الشعري يستخدم ضميراً سردياً فاعلاً مختلفاً، تبعاً لاختلاف الأشكال التي أشرنا إليها سابقاً وسوف يكون التركيز على نص شعري، وثيق الصلة ببنية القصيدة العربية، المؤسسة عبر العصور والأزمنة، من خلال الكتل التركيبية المعهودة.

### المتكلم - الاستقواء بالذات

إن استخدم ضمير المتكلم في المقدمة المعهودة، في بنية القصيدة العربية يشير إلى جانب مهم، يرتبط بمحاولة هذه الذات الاستقواء بنفسها في مقابل الآخر، بتحليلاته العديدة، الذي يشد الذات إليه في إطار جدل العلاقة المشدودة إلى الداعل والخارج.

وفي إطار هذا الفهم يأتي ضمير المتكلم بوصفه وسيلة للاستقواء، ولجلب الصفات القياسية لمصلحة المتكلم أو للذات الشاعرة من جانب، ومن جانب آخر، يأتي بوصفه (معادلاً لتعرية النفس، ولكشف النوايا أمام القارئ، مما يجعله أشد تعلقاً، وإليها أبعد تشوقاً)<sup>(56)</sup>.

فالنصوص - أو الأجزاء من النصوص - المسرودة بهذا الضمير، نتخذ طابعاً ذاتياً، وأحياناً تحليلياً، ولهذا تظل هذه النصوص أكثر

حميمية وإسعاداً للمتلقي. وفاعلية هذا الضمير وثيقة الصلة بمفاعلية  
الأنسا الشعرية، وحضورها في الموقف الشعري، في إطار جدلها مع  
الآخر، وحضوره في إطار حركة المعنى، المرتبطة بزاوية الرصد  
المقدمة في النص الشعري.

يقول المتنبي<sup>(57)</sup>:

- 1- ما لنا كلنا جو يا رسول أنسا أهسوي وقلبك المتبول
- 2- كلما عباد من بعثت إليها غار متي وخان فيما يقول
- 3- أفسدت بيننا الأمانات عيناها وخانست قلوبهم العقول
- 4- تشتكي ما اشتكى من طرب الشوق إليها والشوق حيث التحول
- 5- وإذا خامر الهوى قلب صب فعليه لكل عين دليل
- 6- زودنا من حسن وجهك ما دام فحسن الوجوه حال تحول
- 7- وصلينا نصلك في هد الدنيا فإن المقام فيها قليل
- 8- من رآها بعينها شاقه القطان فيها كما تشوق الحمول
- 9- إن تروني أدمت بعد بياض فحمية من القناة الذبول
- 10- صحبتي على الفلاة فتاة عادة اللسوع عندها التبديل
- 11- سترتك الحجال عنها ولكن بك منها ومن اللمى تقبيل
- 12- مثلها أنت لوحثي وأسقمت وزادت أهما كما العطبول
- 13- نحن أدري وقد سألتنا بنجد أقصير طريقنا أم يطول
- 14- وكثير من السؤال اشتياق وكثير من رده تلعيل
- 15- لا أقمنا على مكان وإن طاب ولا يمكن المكان السرحيل
- 16- كلما رحبت بنا الروض قلنا حلب قصدا وأنت السبيل
- 17- فيك مرعي جيانا والمطايا وإسها وجيفنا والذميل

إن الستأمل في الأبيات السابقة يشير إلى جزئيتين مهمتين أشرنا إليهما سابقاً، هما جزئية الاستقواء، وجزئية تعرية الذات، فالنص الشعري يبدأ من خلال ضمير المتكلم للإشارة إلى الذات الشاعرة والمرأة والرسول، والنص الشعري لا يقدم هذا الثالث بمنطق الوضوح المحدد الأدوار، وإنما هناك إزاحة فيما بينهم، فنشعر أن هناك تداخلاً بين هذه الأدوار، فالرسول - من وجهة نظر الذات الساردة - يشاركه في حسب تلك المرأة، ولكن حركة المعنى لا تنفك عند هذه الجزئية، وإنما تستمدد تلقائياً - من خلال الاتكاء على ضمير المتكلم - لكي تضيف دلالات تضع هذا التوجه المقدم في البيت الأول في حيز التصديق.

وهذا الجسدل بين الذات الشاعرة والرسول المشهود حتماً إلى المرأة، يتجلى في البيت الثالث في إطار الإشارة إلى جماليات لها دورها المؤثر في تغيير طبيعة الرسول، وخروجه عن دوره المنوط به، فكأنه - لشدة جمال عينيها - يغادر طبيعته وأمانته التي خولت له كونه رسولاً إليها.

إن هذا الصراع الذي يتجلى بشكل واضح بين الذات الشاعرة والرسول، ربما يؤدي إلى دلالة خاصة تضع الذات الشاعرة في إطار يبعدها عن الارتباط الطبيعي المتبادل مع تلك المرأة، ومن ثم نجد حركة المعنى - في البيت الرابع - تتجه إلى تقرير جزئية تنم عن دفع التصور السابق، الذي قد يلح إلى ذهن المتلقي.

ولكن بدائية من الشطر الثاني من البيت الرابع (والشوق حيث النحول)، نشعر أن هناك خروجاً جزئياً عن الضمير السردي الكاشف عن الذات الشاعرة، إلى ضمير الغياب الذي يجعل الحكم مرتبطاً بنسق موضوعي، وتظل الذات ومقابلها الأثري داخلين في إطاره، فالتحول - من وجهة نظر موضوعية عامة - دليل على العشق.

إن هذا النسق الموضوعي - المرتبط بطبيعة شعر المتبسي المشدود إلى نسق تأصيلي - يستمر في البيت الخامس ومن خلال استخدام الغياب - لكي يشير إلى نسق الحكمة، الذي يضع الآخرين والذات الشاعرة في إطار واحد. وقد يجدي في ذلك السياق استحضار التحول المرتبط بنسق الموضوعي العام، واستحضار العلاقات الكاشفة عن صورة المحب أو العاشق، التي وردت في البيت الخامس، التي تعطي مؤشرات على انخراط الذات الشاعرة في ذلك الكيان العام، لكي نبرز الانتقال الجزئي إلى الخطاب الموجه من الذات الشاعرة إلى المرأة من خلال البيتين السادس والسابع. والتأمل في البيتين يفضي إلى وجود انحاء خاص من الذات الشاعرة، يتجلى ذلك من خلال الخطاب في (زودينا) و(صلينا).

والانحاء - هنا - ليس مشدوداً إلى جزئية واحدة، تتطلب الاستقواء بالذات في إطار العلاقة الجدلية بين الذات والمرأة، وإنما تطل جزئية جديدة تسضع هذا الاستقواء في بؤرة التركيز والصراع، هذه الجزئية - التي ترتبط بالدنيا - تطل من خلال الغياب، الذي يؤسس حكماً عاماً، لا يرتبط بالذات بمفردها، من خلال الشطر الثاني في البيت السابع، والبيت الثامن، حيث تطل الدنيا مشدودة إلى منطق التغير والتحول.

ومنتطق الدنيا المرتبط بالتغير والتحول، يشدّ حركة المعنى للعودة إلى ضمير السردى الفاعل، ضمير المتكلم للإشارة إلى أن التغير - وكأنه وضع دفاعي - تغير طبيعي ومنطقي، والإشارة إلى منطقية التغير الشكلي، في خطابه إلى المرأة، ربما يعطي نسق الاستقواء في استخدام الضمير مشروعية، فكان هناك إنكاراً من المحبوبة لهذا التغير الشكلي، ولهذا يبدأ النص الشعري في الإشارة إلى أسباب التغير، فهو تغير مرتبط بمصاحبة الشمس في الأسفار.



إلى الإشارة إلى منطقية التغير الشكلي الناتج عن مصاحبة الشمس،  
يفتح الباب لفكرة ذات خصوصية، مرتبطة بالذات الشاعرة، فالسفر أو  
الانتقال من مكان إلى مكان أصبح عادة أو وسيلة للاستقواء أو للتوحد  
بالذات للخروج من نسق الانفعال مع الآخر، ومن ثم نجد حركة المعنى  
تنتج - من خلال ضمير المتكلم - لتسأل عن طريق الرحلة، ولكن هذا  
التوجه المرتبط بخصوصية العلاقة بين الذات الشاعرة والرحلة، لما توجده  
ممن توحد، يقطع من خلال النسق التأصيلي المرتبط بالغياب، الذي يأتي  
بوصفه تأكيداً للدلالة المقدمة في البيت الثالث عشر.

ومن هذا النسق الموضوعي، الذي يشير إلى أن السؤال عن قصر أو  
طول الطريق يرتبط بالاشتياق، تنطلق حركة المعنى في البيت الخامس عشر،  
إلى جزئية مهمة وثيقة الصلة بالمنحى الذي اخترناه عنواناً لاستخدام ضمير  
المتكلم، فالحركة، أو الانتقال من مكان إلى مكان وثيق الصلة بالبحث عن  
الهدوء النفسي، فالذات الشاعرة لا تظل بمكان ثابت وإن كان طيباً.

والإشارة - من خلال ضمير المتكلم - إلى قيمة الحركة، وقدرة  
الحركة، في إحداث حالة توحيد لها ملامح خصوصية بين الذات  
الشاعرة ونفسها، لا يمنع المتلقي من الشعور بداية من الحديث عن  
الرحلة، أن هذا الانتقال الجزئي إلى الرحلة - وإن ظلّ دائراً في إطار  
دائرة الذات وضمير المتكلم - يعتبر تحولاً تدريجياً للانتقال إلى المدح،  
فمن أجله كان السير، وكان الشوق.

إن النص الشعري - بالرغم من وجود هذه الأجزاء المفصلية - لا  
ينتقل بشكل ينم عن البتر، وإنما هناك وحدة متكاملة، ترتبط بالتحرك  
النامي من جزء إلى جزء، فالإشارة - في البيت السادس عشر - إلى  
حلب، تعطي دلالات أولية تتصل بالممدوح، الذي سوف تتشكل له  
ملامح صورة كاملة.

فالإصرار على ضمير المتكلم - بالرغم من التحولات الجبرئية التي عرّضها لها - يشير إلى محاولة الذات للاستقواء بنفسها في إطار تعدد جزئيات الخارج، الذي يقسم الأشياء تقسيماً غير عادل، وعنى عبر ما يشتهي الإنسان.

### الغياب - الصورة الموضوعية للممدوح

إن استعمال ضمير الغياب في تقديم صورة خاصة للممدوح، وثيق الصلة بخصوصية هذا الضمير، لأن هذا الضمير - كما يرى ميشال بوتور - "يشير إلى أن الغربة التاريخية قد تمت، وأن ما يقدمه هو الشكل النهائي لما يمكن أن يقال"<sup>(58)</sup>.

فالسارد - أو صوت الشاعر - يتواري خلف هذا الضمير، لكي يقدم سرداً حول شخص معين، ولهذا نجد بعض الباحثين يطلقون عليه (الضمير اللاشخصي)<sup>(59)</sup>. والسارد الفعلي في النص - في هذه الحالة - يخرج من مصادرة الذات، لأن رأي الذات يظل مرتبطاً بوجهة نظر وحيدة، يمكن أن تكون اقتراحاً، قد يلاقي قبولاً أو لا يلاقي أي قبول، ويبطل مرتبطاً بالزمن الآتي، أما ضمير الغياب، فيرتبط برؤية اتفق عليها الجميع، ويشير غالباً إلى الزمن الماضي (فاصطناع ضمير الغائب في السرد، يحمسي السارد من إثم الكذب، ويجعله مجرد حاك يحكي، لا مؤلف يؤلف، أو مبدع يبدع (...)) فهو مجرد وسيط أدبي، ينقل للقارئ ما علمه<sup>(60)</sup>. يقول المتنبي:

- |                               |                             |
|-------------------------------|-----------------------------|
| 18- والمستقون بالأمير كثير    | والأمير الذي هما المأمول    |
| 19- الذي زلت عنه شرقاً وغرباً | ونسداه مقابلي ما يزول       |
| 20- ومعني أينما سلكت كافي     | كل وجه له بوجهي كفيل        |
| 21- فإذا العذل في الندى زار   | محملاً فضده العذول والمعدول |

- 22- وموَالٍ تَحْسِبُهُمْ مِنْ يَدَيْهِ نَعَمْ غَيْرُهُمْ هُمَا مَقْتُولٌ  
 23- فَرَسٌ مِنْ سَابِقٍ وَرَمَحٌ طَوِيلٌ وَدَلَّاصٌ زَغَفٌ وَسَيْفٌ صَقِيلٌ  
 24- كَلَّمَا صَبَحَتْ دِيَارٌ عَدُوٍ قَالَ تِلْكَ الْغَيْوُثُ هَذِي السَّيُولُ  
 25- دَهْمَتِ تَطَايِيرُ الزَّرْدِ الْمَحِ كَمْ عَنْهُ كَمَا يَطِيرُ النَّسِيلُ  
 26- تَقْنَصُ الْخَيْلَ خَيْلُهُ قَصُ الْوَحْشِ وَيَسْتَأْسِرُ الْخُمَيْسَ السَّرْعِيلُ  
 27- وَإِذَا الْحَرْبُ أَعْرَضَتْ زَعَمَ الْهَوَلُ لِعَيْبِهِ أَنَّهُ قَوْلُ  
 28- وَإِذَا صَحَّ فَالزَّمَانُ صَحِيحٌ وَإِذَا اءْتَلَّ فَالزَّمَانُ عَلِيلُ  
 29- وَإِذَا غَابَ وَجْهَهُ عَنْ مَكَانٍ فَبِهِ مِنْ ثَنَاهِ وَجَّةٌ جَمِيلُ

إن السمة الأولى التي يلحّ عليها البيت الشعري الأول في هذا الجزء من النص تتصل بالمغايرة والاختلاف، لأن لقب (الأمير) يطبق على كثيرين، ولكن الأمير المقصود هو (أمير حلب).

واستخدام الغياب في البيت الثامن عشر للإشارة إلى (أمير) يختلف عن الآخرين، يستمر في البيتين التاليين، ولكن في إطار وجود ازدواجية سردية، تدخل ضميري الغائب والمتكلم في إطار واحد، فكأنهما يتفاسمان الفاعلية السردية للنص الشعري فالضميران يطلان في إطار واحد، وبشكل يكاد يكون متساوياً. وهذه الازدواجية السردية التي تتكفل بإبراز أثر الممدوح على الذات الشاعرة في هذا الجزء، تتكرر كثيراً في شعر المتنبي خاصة في محاولته رسم صورة متساوية في المكانة والإنجاز له وللممدوح، كل واحد منهما في مجاله، فالممدوح في مجال الشجاعة، والشاعر في مجال الإبداع الشعري.

إن هذا الارتباط الحميم الذي تجلّى في البيتين التاسع عشر والعشرين، يؤثر في حركة المعنى، ويجعلها تتحرك تدريجياً - مع استمرار نسق الغياب السردى - إلى الإلماح إلى الصفات التي تنم عن مغايرة

واختلاف، بداية من الكرم الذي يطلّ في نص المتسي في أشكال مختلفة، فالكرم المقدم من المدوح إلى الموالي نعم، والكرم المقدم إلى أساس آخرين ربما تكون لهم سمة السيادة، يأخذ صورة مختلفة، ترتبط بأدوات الحرب التي يستخدمها ضدهم.

واستخدام الغياب، في تصوير أدوات الحرب - المرتبطة حتماً بالمدوح وبصورته - جعلها أدوات نموذجية لا تقاس إلى شبيه أو نظير، بداية من الفرس السابق والرمح الطويل، ومروراً بالدرع، وانتهاء بالسيف. ومن خلال الصفات المسدلة على هذه الأدوات، تشعّ المعايير، ولا تقف المغايرة عند حدود الصفات المسدلة، وإنما تتجلى - أيضاً - من خلال الأثر الذي تتركه في نفوس الأعداء وأدواتهم.

والإلحاح على قوة الأدوات أو قوة الخيل، الذي تقصّ خيل الأعداء، أو قوة رجاله، الذين يأسرون - لشجاعتهم - الجيش الكبير، لم يكن توجهاً مقصوداً لذاته، وإنما كان المقصود الإشارة أو التلميح إلى شجاعة المدوح، التي أصبحت محل اتفاق، من خلال هذا السرد الموضوعي المبني على استخدام ضمير الغياب.

الصورة المقدمة للمدوح، والتي تكشف عن معايير واختلاف واضح، عن أي شبيه أو نظير، تبلغ منطقاً يصل إلى درجة عالية من المبالغة، بحيث لم يعد المدوح شخصاً عادياً، وإنما أصبح فاعلاً، فالزمان يصح لصحته، ويعتّل لاعتلاله، وله تأثير في المكان بعد مغادرته.

### الخطاب: الختام المشفوع بالطلب

إن استخدام ضمير المخاطب في النص الشعري، وثيق الصلة بالمواجهة المباشرة، الذي تحدث بين المتكلم والمخاطب، فهذا الضمير - كما يرى أحد النقاد - يأتي استعماله وسيطاً بين ضمير الغائب

والمستكلم، فهو لا يحيل على خارج قطعاً، ولا هو يحيل على داخل حتماً، ولكنه يقع بين بين، يتنازعه الغياب المحسد في ضمير العياب، ويتحاذبه الحضور التهودي المائل في ضمير المستكلم<sup>(61)</sup>.

وضمير المخاطب - في إطار الشكل المرتبط ببنية القصيدة العربية المؤسسة - يأتي غالباً في ختام القصائد، ووجود هذا الضمير، وبهذا الترتيب الخاص، بعد الذات، التي تلح - من خلال استخدام ضمير المستكلم - على إشكالات حياتية معيشة، مما يجعلها تتوحد بنفسها، لكي تستطيع التكيف مع الخارج، وبعد ضمير الغائب الذي يرسم صورة خاصة للممدوح تشي بالمغايرة والاختلاف، يجعله ضميراً وثيق الصلة بالطلب، بعد تحديد إطار صورة الممدوح، وكأن الانتقال إلى الخطاب لم يأت عارياً من الدلالة، وإنما كان انتقالاً بعد تعيين الممدوح في إطار صورة خاصة من خلال الغياب تجعله يجزل في العطاء.

- 30 - ليس إلاك يا على همام سيفه دون عرضه مسلول
- 31 - كيف لا يأمن العراق ومصر وسراياك دونها والخيول
- 32 - لو تحرفت عن طريق الأعادي ربط السدر خيلهم والنخيل
- 33 - ودرى من أعزه الدفع عنه فيهما أنسه الحقير الذليل
- 34 - أنت طول الحياة للروم غاز فمضى الوعد أن يكون القفول
- 35 - وسوى الروم خلف ظهرك فعلى أي جانبك تميل
- 36 - قعد الناس كلهم عن مساعيك وقامت بها القنا والنصول
- 37 - ما الذي عنده تدار المنايا كالذي عنده تدار الشمول
- 38 - لست أرضى بأن تكون جوادا وزماني بأن أراك بخيل
- 39 - نقص البعد عنك قرب العطايا مرتعي مخصب وجسمي هزيل
- 40 - إني تبوات غير دنيائي دارا وأتاني نسيلاً فأنت النسيـل

41 - من عبيدي إن عشت لي ألف كافور ولي من نذاك ريف وويل

42 - ما أبالي إذا اتقتك الرزايا ممن دهسته تحبوها والحسبول

إن ربط الخطاب بالطلب، المبني على تحديد صورة الممدوح في النسق الموضوعي المرتبط بالغياب، لا يعني - بالضرورة - أن هذا الجزء سوف يرتبط بالطلب بشكل مباشر، نظراً لطبيعة النص الشعري، التي تلمح ولا تصرح، وإنما تدل على استراتيجية التحول، المبنية على دلالات تراتبية تبدأ - من خلال المتكلم - بإشكاليات الذات، وتتحرك إلى الغياب لرسم صورة خاصة للممدوح، وتختتم بالخطاب لتعيين أو تحديد الممدوح مسبقاً في إطار خاص، ومن ثم سنجد في إطار نسق الخطاب الختامي، بعض الجزئيات، التي تشير إلى سمات تسم عن تفرّد، ولكن هذه الصور - في إطار نسق الخطاب - ما زالت تشعّ بالعياب مثل (همام)، و(سيفه دون عرضه مسلول)، وهذه الصورة تحل الممدوح المخاطب يتخطى حدود إمارته، فشجاعته تجلب الأمر للإمارات المجاورة.

وشجاعته التي تكفل الأمن لإمارات مجاورة، أوحدت نوعاً من المقارنة بين الممدوح وغيره (كافور)، فتبدأ حركة المعنى - من خلال الخطاب - في تقديم سرد ينم عن طبيعة الممدوح، وتتجلى من خلال هذه الصورة، صورة المباين له (كافور)، فهو طوال حياته في غزو متصل للروم، وثمة إشارة في البيت الخامس والثلاثين إلى روم معاصرين، فإذا كان الروم عدوه الأول، فإن هناك - من وجهة نظر النص الشعري - أعداء آخرين.

وهذه الصورة الخاصة للممدوح، والتي تمددت من خلال عدة أبيات، تقطع من خلال النسق التأصيلي، الذي يضع المقارنة بينه وبين الآخرين في بؤرة التركيز، وتلجّ - على وجه الدقة - صورة كافور.

وبدائية من البيت الثامن والثلاثين تبدأ الازدواجية السردية، في الظهور، فهناك فاعلية للمتكلم، وهناك فاعلية للمخاطب، للإشارة إلى طبيعة العلاقة التي تجمع الذات الشاعرة والمخاطب الممدوح. وفي إطار تقديم تلك العلاقة تبرز تناقضات خاصة بين كرم الممدوح وبخل الزمان برؤيته، وبين العطاء الخصب، وهزال الجسم الناتج عن عدم الرؤية والسعد. إن هذه الازدواجية السردية تمتد، للإشارة إلى أن الذات الشاعرة ما زالت ترفل في كنف ذلك الممدوح المخاطب، حتى بعد النأي، واختيار مكان بعيد عنه.

وفي البيت الأربعين وانطلاقاً من ذلك الارتباط الخاص والحميم، حتى بعد التحول إلى دار بعيدة، يبدأ الطلب واضحاً من خلال الإشارة إلى كافور.

\* \* \*

وبعد، فهذا البحث يتناول الضمير السردى ودوره الفاعل في توليد الدلالة الإجمالية، والالتفات إلى مثل الدراسات التي تحاول كشف فاعلية بعض الأجزاء المكونة للخطاب وثيق الصلة بالدراسات الحديثة، التي كونت مهاداً نقدياً مهماً للاهتمام بالنص.

وانطلاقاً من الاهتمام بالنص يجيء هذا البحث ليكشف عن فاعلية الضمير بوصفه شرايين تمنح الحياة للنص الشعري، ومن ثم جاء الاهتمام واضحاً بالضمير السارد، وتحولات هذا الضمير.

وقد كان الاهتمام بتناول هذه الجزئيات، عاملاً مهماً في لفت الباحثين إلى الاهتمام بتحليلات نقدية قديمة لها قيمتها في ذلك السياق، مثل ظاهرة الالتفات، التي جاءت من خلال معالجة البلاغيين موزعة إلى اتجاهات عديدة، ولكن تناول ضياء الدين بن الأثير يظل معلماً مهماً، لأنه جعل مقاربه الظاهرة مرتبطة - في الأساس - بعطائها الدلالي دون

مواصلة سابقة، أو تعميم يقتل قيمتها، وهذا التصور جعله يقف على بساط مع الأسلوبيين المعاصرين، فقد كان لفكرته تأثير واضح في توجه البحث، توجهاً خاصاً يرتبط بمعاينة الظاهرة في تشكيلها التركيبي..

وجاءت جزئية تحديد الضمير السارد الفاعل جزئية مهمة وأساسية، لأن مقاربة الضمائر في النص الشعري تكشف عن أن هناك تعدداً في البيت الواحد، ومن ثم كان الالتكاء على سمتين مهمتين لتحديد هذا الضمير، السمة الأولى ترتبط بالفاعلية بحيث يندو الضمير خيطاً له دوره المهم في تكوين وتوليد الدلالات، التي تكونها حركة للمعنى.

أما السمة الثانية فهي مرتبطة في الأساس بالامتداد والتواجد الملموس في النص الشعري، حتى لو قطع هذا التمدد بخروج حرثي، ولكن هذا الخروج لا يقضي على هيئته التي تظل من جديد.

ولقد كانت الموافقة من البداية - تحت تأثير دراسات معاصرة - على أن النص الشعري يمثل سرداً له طبيعته الخاصة، مهمة في إثارة أسئلة تتصل بفرضية الثبات أو فرضية التحول، وقد أدت عوامل عديدة، إلى الانحياز إلى الفرضية الثانية، المرتبطة بالتحول، منها طبيعة النوع الأدبي، الذي يظل - بالرغم من اعتباره سرداً - متأبياً - في بعض الأحيان - على هذا التصور، ومنها - أيضاً - طبيعة القصيدة العربية المؤسسة بتقاليد الكتل التركيبية، التي يظل لها حضور فاعل، في شعرنا المعاصر بأشكال مغايرة، تحتاج إلى دراسات منفردة..

وفي معالجة هذه الفرضية في إطار ضمائر السرد تعجلي أن شكل القصيدة يؤثر في طبيعة الضمائر الساردة، فالقصيدة - أو بنية القصيدة - التي تبدأ بالمدح مباشرة تختلف عن القصيدة المؤسسة عبر الأزمنة، ومن ثم كان الالتفات إلى هذه الأشكال للإشارة إلى دورها الفاعل في بنية الضمير السرد.



والانحياز إلى فرضية التحول، كان سبباً أساسياً في التفريق بين التحول الجزئي المشدود إلى التغيرات جزئية، لا تحدّ بحدّ، ولا تضبط بضابط، لارتباطها بالدلالة، والتحول المفصلي وثيق الصلة بالكتس التركيبية (المقدمة - المدح - الختام). وقد أفضى ذلك التفريق إلى الوقوف عند جزئيات لها دور مهمين في التحول الجزئي، منها النسق التأصيلي المرتبط بنسق موضوعي، ومنها محاولة إكمال الصورة بالتغيرات فاعلة في توليد الدلالة مثل صورة الذات، والمحوبة، والقوافي، وصورة منافس الممدوح.

أمّا التحول المفصلي فهو تحول يؤدّي إلى تغيير الضمير السارد بدون عودة إلى الضمير السابق، وقد تبين من خلال تأمل هذه التحولات أن هناك جزئيات تستحق الدراسة والمناقشة، فهناك صورة الذات وعلاقتها بالمتكلم في إطار جدلها مع العالم، فضمير المتكلم يأتي وكأنه وسيلة أو نسق للاستقواء بالذات، وهناك - أيضاً - فاعلية الغياب في تقديم صورة موضوعية تنذ عن المشابه والنظير للممدوح.

ويسأتي في النهاية ضمير المخاطب، بعد التعيين السابق لصورة الممدوح، وثيق الصلة بالطلب، وكأن الصورة الموضوعية - التي قدمت في إطار الغياب - تؤثر على الممدوح، ومن ثم يكون الانتقال للخطاب فاعلاً بعد التحديد السابق، فتجعل هذه الصورة يجزل في العطاء.

إن هذا التوجه في دراسة تحولات الضمير في النص الشعري، ربما يكسبون أكثر فاعلية وتأثيراً، في دراسة النصوص الحديثة، يتجلى ذلك حين نطالع القصائد الحديثة، لتدرك أن نسبة ورود الغياب في النص الشعري أصبحت لافتة، وتحتاج - بالضرورة - إلى دراسات تقارب هذه الظاهرة.

## الهوامش والتعليقات

- (1) Jakobson: Romantic Panslavism, New Slavic Studies in Selected Writings, vol. 2, New York, Mouton 1971, p. 701
- (2) يوسف جابر الأحمد: البنيوية في النقد العربي، كتاب الرياض، 2004، ص 80.
- (3) Mary Klagas: Poststructuralism.
- (4) يوسف جابر الأحمد، السابق، ص 78.
- (5) بشير القمري: شعرية النص الروائي، دار البيار، الرياض، ط 1، ص 10.
- (6) محمد فتوح: جنسيات النص، مجلة عالم الفكر، مجلد 22، عدد 3، 4، ص 41.
- (7) إليزابيث دور: الشعر كيف نفهمه وننطقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة متيمنة، بيروت 1961، ص 104.
- (8) إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة، ترجمة علي إبراهيم منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة 2000، ص 73.
- (9) بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ص 65.
- (10) محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1995، ص 143.
- (11) محمد عبد المطلب، السابق، ص 157.
- (12) ابن الأثير: المعنى السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي، ط 1، الرياض 1983، ص 181.
- (13) عز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات، قراءة جديدة لثرائنا النقدي، النادي الأدبي بجدة، ج 2، 1990، ص 883.
- (14) أسامة البحيري: تحولات البنية والدلالة، دار الحضارة للطبع والنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة 2000، ص 299.
- (15) العلوي: الطراز، تحقيق مجموعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، د. ت، ج 2، ص 132.

- (16) ابن الأثير الحلبي: *جواهر الكنز*، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، د. ت، ص 122.
- (17) عز الدين إسماعيل، السابق، ص 884.
- (18) ابن رشيق: *العمدة*، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ج 2، ص 45.
- (\*) إن هذا السوجه الذي ظهر واضحاً عند ابن رشيق يمكن أن نجد صداه واضحاً عند ابن المعتز، حين يقول في كتاب البديع معرفاً الالتفات (هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، أو ما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف من معنى يكون فيه إلى معنى آخر: البديع، تحقيق إغناطيوس كراتشوفسكي، مكتبة المتنبّي، بغداد 1979، ص 58.
- (19) الرمخشري: *الكشاف عن حقائق غولمض التنزيل*، وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مطبعة الاستقامة، ط 2، القاهرة 1953 ح 1 ص 8.
- (20) ابن الأثير، السابق، ص 182.
- (21) ابن الأثير، السابق، ص 183.
- (22) ابن الأثير، السابق ص 183.
- (23) صلاح فضل: في معرض تعليقه على بحث عز الدين إسماعيل، قراءة جديدة لتركنا النقدي، السابق، ص 912.
- (24) العلوي، الطراز العياق، ص 135.
- (25) عز الدين إسماعيل، السابق، ص 888.
- (26) عز الدين إسماعيل، السابق، ص 905.
- (27) عز الدين إسماعيل، السابق، ص 907.
- (28) عز الدين إسماعيل، السابق، ص 906.
- (29) صلاح فضل، السابق، ص 912.
- (30) أسامة البحيري، السابق، ص 300.
- (31) محمد عبد المطلب، السابق، ص 144.
- (32) Sonya Petkova: Mikhail Bakhtin a Justification of Literature, Stanford's Student Journal of Russian, vol. 1, Spring 2005, p. 8
- (33) Jasmine Lukic: Narrative in Interdisciplinary Perspective, Central European University, Budapest, p. 5.

إن السؤال الذي يثار دائماً في مثل هذه التوجهات البحثية القائمة على الاختيار فسي إطار وجود أنساق شعرية أخرى متاحة للدراسة، يتمثل في الصيغة الآتية: لماذا المتنبي؟ ولماذا التركيز على قصائده في سيف الدولة؟ إن الإجابة عن هذا السؤال بشقيه ترتبط في الجزئية الأولى بطبيعة المتنبي الشعرية، الذي يلج معظم الباحثين على اعتباره شاعر تأصيل القيم الفنية الموروثة، ولهذا تكون دراسته أقرب إلى دراسة النموذج الكاشف عن النماذج والأنساق السائدة قبله.

أساس الإجابة عن الشق الثاني فإنها ترتبط إلى حد بعيد بالتناظر أو الارتباط الخاص الذي يربط الرجلين، ويؤثر في نظرة المتنبي إلى الممدوح، فسيف الدولة - في قصائده المتنبي - ليس رجلاً من لحم ودم، وإنما هو نموذج، ومن ثم نجد الصورة للمقدمة له تتدّ عن أي تصور واقعي. بالإضافة إلى أن المتنبي في قصائده إلى سيف الدولة يعقد ثمة مقارنة بينه وبين سيف الدولة، وهذا التوجه أوجد ما يمكن أن نسميه ازدواجية الضمير السارد. يؤكد ذلك ما قاله أحد الباحثين "وأحسن قصائد أبي الطيب ما قاله في سيف الدولة، وتراجع بعد مفارقتها، وسئل عن ذلك فقال: تجوزت في قولسي، وأعفيت طبعي، منذ فارقت آل حمدان"، مقدمة للصبح المنبسي في الكشف عن حيضية المتنبي، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، دار المعارف، ط 2، ص 6.

(34) المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح العكبري، تحقيق كمال طالب، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط 1، ص 274.

(35) المتنبي، السابق، ج 2، ص 113.

(36) المتنبي، السابق، ج 2، ص 285.

(37) المتنبي، السابق، ج 2، ص 98.

(38) المتنبي، السابق، ج 3، ص 3.

(39) المتنبي، السابق، ج 1، ص 84.

(40) المتنبي، السابق، ج 1، ص 247.

(41) المتنبي، السابق، ج 3، ص 80.

(42) المتنبي، السابق، ج 3، ص 101.

(43) المتنبي، السابق، ج 3، ص 65.

(44) المتنبي، السابق، ج 2، ص 224.

- (45) المتنبي، السابق، ج 4، ص 177.
- (46) المتنبي، السابق، ج 3، ص 5، 6.
- (47) المتنبي، السابق، ج 2، ص 224.
- (48) المتنبي، السابق، ج 1، ص 293.
- (49) المتنبي، السابق، ج 1، ص 77.
- (50) المتنبي، السابق، ج 1، ص 110.
- (51) المتنبي، السابق، ج 1، ص 274.
- (52) المتنبي، السابق، ج 2، ص 303.
- (53) المتنبي، السابق، ج 3، ص 351.
- (54) المتنبي، السابق، ج 2، ص 95.
- (55) راجع قصيدته في مدح سيف الدولة، وحديثه عن منافسه، بحيث جعله، نموناً في التراجع والهروب والانسحاب، من خلال الاتكاء على ضمير الغياب، ج 2، ص 288.
- (56) عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، عالم المعرفة، 1998، ص 185.
- (57) المتنبي، السابق، ج 3، ص 157.
- (58) ميشال بوتور: استخدام الضمائر في الرواية، مجلة الثقافة الأجنبية، وراة للثقافة والإعلام، العراق، العدد الأول، 1989، ص 59.
- (59) عبد المجيد نومي: التحليل السيميائي للخطاب، شركة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ص 47.
- (60) عبد الملك مرتاض، السابق، ص 178.
- (61) عبد الملك مرتاض، السابق، ص 189.



## جماليات التقرير

### (دراسة في القصيدة الحديثة)

إن الحركة أو التحول من مرحلة إلى مرحلة، على كل المستويات، تعدّ قانوناً أساسياً للوجود، فالبشر لا يظلون على حالة واحدة، وإنما يستغيرون داخلياً وخارجياً. ومع كل مرحلة من مراحل التغير يكتسب الفرد الإنساني شكلاً جديداً، ويكتسب - بالضرورة - وعياً جديداً يتساق مع لحظته الحضارية، فالفرد مشنود إلى هذه اللحظة، ولا يتمكن - وإن حاول - أن يعيش بعيداً عن هذه اللحظة، وإذا كان التحول أو فطرية الحركة تعدّ قانوناً أساسياً للوجود فإن الأمر في الأدب وفي الشعر - بصفة خاصة - يندرج في ذلك الإطار، فالشعر يتغير من زمن إلى آخر، مع تغير مفهومه، الناتج حتماً من الارتباط بلحظة حضارية، يشارك في تشكيل ملامحها.

إن نظرة فاحصة إلى الاتجاهات المذهبية التي وجدت في شعرنا العربي، سوف تشير - بالضرورة - إلى وجود مراحل مفصلية جاءت فاعلة في تشكيل هذه الاتجاهات بسمات فنية خاصة، فالشعر أو الشعرية الكلاسيكية جاءت حاملة سمات معينة، فرضت نسقاً إبداعياً خاصاً، يتمثل كما يقول - أحد الباحثين - "في انعطاف لتقنية لفظية تتمثل في التعبير وفقاً لقواعد أكثر جمالاً"<sup>(1)</sup>.

وإذا كان التوجه السابق قد وقف عند حدود التزام القواعد، في الأدب الكلاسيكي، فإن هناك جزئيات أخرى عديدة، ولكن أهمها -

في رأي السباحث - يرتبط بوجود ما يمكن أن نسميه بالوعي المشترك بين الفرد والمجتمع، وهذا الوعي أوجد أرضية مشتركة تعكس روح مجتمع واثق بنفسه، وفي هذا المنحى يقول جريسون، موضحاً طبيعة الوعي المشترك "ويرجع هذا إلى وجود ما يمكن أن نسميه بالوعي المشترك، الذي ينبض في روح وقلب كل فرد يشارك في هذا العصر، أو في المحيط الذي يكتب فيه. وعلينا أن نعترف - وهذا أمر بعيد الأهمية - بأن الأدب الكلاسيكي بوجه عام - نتاج مجتمع صغير نسبياً"<sup>(2)</sup>.

ولكن هذا الوعي المشترك، الذي كَوّن أرضية مشتركة تجمع الفرد والمجتمع في إطار يفرضي إلى مصالحة خاصة، جرح بقوة، حينما أخذ المد الكلاسيكي ينحسر بالتدريج، وبدأت هناك حالة مفصلية جديدة، نشأت بفضل الثورات التي غيرت في بنية المجتمع وفي تشكيل الفرد، تتمثل في الرومانسية، التي جاءت لتكون نسقاً مغايراً عن النسق السابق، فقد هشمت كل التوجهات الكلاسيكية، المتمثلة في السئوبات الأساسية، مثل العقل والموضوعية، والتزام القواعد، وأحلّت محلها الخيال وسطوة الذات، فالرومانسية كما يقول محمد مندور "اتخذت من الشعر وسيلة للتعبير عن الذات، وكان هذا طبيعياً بعد ثورة حرّرت الفرد، واعترفت للإنسان بحقوقه، وإن كانت الأحداث التي تلت تلك الثورة قد كيفت هذه الذات تكيفاً خاصاً فيه الكثير من الشكوى والتشاؤم والألم"<sup>(3)</sup>.

وهذه العزلة الذاتية، كانت ذات تأثير سلبي على الوعي المشترك، لأن هذه الذاتية المرتبطة بمفهوم خاص للخيال، أوجدت بالتدريج شبه عزلة مبتعدة عن الواقع، (فقلب الرومانسية - كما يقول ماجيه - وكلمات هذا الناقد تنطبق على جميع الرومانسيات الأوروبية، وإن كان لا يقصد سوى فرنسا، هو كره الواقع والانفلات منه..



للتحسّر مسن الواقع والانفلات منه بفضل الخيال، التحرر بالاعمال، والانحباس في مذهب الحساسية الجديدة<sup>(4)</sup>

إن حالة التوحد الذاتي، جعلت الشاعر الرومانسي، يرصد الواقع من دائرة، مركزها (الأنا)، وكأن هذه (الأنا) قد أصبحت مركزاً للكون، وقد أثر هذا التوجه - وخاصة في لحظات النهاية لسيادة هذا المذهب - في وجود نزعة خطائية، كانت ذات تأثير سلبي وسلباً أولياً في التحول والتغير (فهذه النغمة الخطائية هي التي طغت على المذهب عندما أصبح اصطلاحياً لا يعبر عن حالة نفسية حقيقية، بل (طرطشة) عاطفية وثافتاً مائعاً، وأنيباً كاذباً)<sup>(5)</sup>.

وإذا كانت النزعة الخطائية أثرت تأثيراً سلبياً على المذهب الرومانسي بصفة عامة، فإنها لا تنهض بمفردها، لكي تكون سبباً رئيسياً في سلبه شرعية وجوده، وإنما يجب أن تضاف إليها جزئية مهمة، تنطلق من حركة الواقع والمجتمع، وتغير النوق الأدبي، الذي أدى - بالضرورة - إلى تغير في مفهوم الشعر، فلم تعد التجربة الشعرية تدور في إطار الهم الذاتي والتأملات الفردية، بل أصبحت - في الأساس - تهتم بالتمثيل الموضوعي والنقل المباشر لحركة الواقع، وهذا من شأنه أن يسبب السذات عن البؤرة أو نقطة الانطلاق الإبداعية، بحيث تتوارى الذات وإن كان وجودها لا يتلاشى نهائياً، تحت تأثير الحضور الفاعل لحركة الواقع، (وتكتسب القصيدة في وعي الشاعر وظيفة إنسانية جديدة، فلم تعد القصيدة مجرد انثيال عاطفي ذاتي لتجارب ضيقة لا فهم البشر الآخرين، بل أصبحت وسيلة تواصل مع الآخرين، وقيمتهم كصانعين حقيقيين للأحداث، وكمبدعين للقيم)<sup>(6)</sup>.

وقد أثر هذا التوجه الخاص بحركة الواقع، على تلاشي المفهوم الرومانسي، ووجود المفهوم الواقعي، الذي تجلّى بشكل واضح من

خلال أقطابه، الذين يرون أن هذا التوجه الرومانسي أو الانشئالي العاطفي المملوء بنسزعة خطابية، وبطابع فردي، لم يعد قادراً على تسيي الاتجاه الموضوعي التمثيلي للواقع، (فالانجاء الواقعي في الفن والأدب، هو الذي يعترف بوجود الواقع الموضوعي للحقيقة الكونية خارج الذات في أثناء العمل الفني والأدبي، ويبتعد في تصوير هذا الواقع وعرضه في العمل الفني)<sup>(7)</sup>.

والبحث - أساساً - يحاول أن يرصد حالة التغير - إبداعاً شعرياً - التي حدثت بعد تلاشي الرومانسية، ووجود الواقعية مذهباً أدبياً مسيطراً، فالتحول أو التغير - أو قل الإحساس بالتحول - لا يأتي إلا بعسد وجود رصيد إبداعي يشير إلى هذا التحول، وتأمل هذا الرصيد يشير إلى خلخلة في سلم القيم الفنية، فما كان هامشياً أصبح في البؤرة، وما كان في البؤرة، يصبح هامشياً لكي يتلاشى بالتدرج. إن تأمل هذا الرصيد الإبداعي لا يشير إلى تغييرات كاملة في المحتوى، ولكن يشير إلى أن بعض العناصر التي كانت هامشية في إطار المذهب السابق قد تحولت إلى عناصر رئيسة، بينما أصبحت العناصر التي كانت مسيطرة هامشية.

إن الفاصل الأساسي في تحديد الآليات الجديدة، التي تكونت تدريجياً مع الواقعية، ربما يكون نابعاً من التحول في مفهوم الشعر، من سياق إبداعي قديم إلى سياق إبداعي حديث في لحظة ظهوره، فبدلاً من تدفق المشاعر التلقائي المرتبط حتماً بالذات الشاعرة، أصبحت القصيدة رصداً موضوعياً للواقع، وهذا الرصد الموضوعي أو الموضوعية على نحو أدق، كانت ذات تأثير فاعل في تمشيم النسق السابق مما جعل القارئ يشعر بالتدرج، ومن خلال الرصيد الإبداعي أن هناك انكساراً للنموذج الرومانسي، وأن هناك في مقابل ذلك نمواً لآليات جديدة، بدأت تتأسس، وهذه الآليات ترتبط بلغة الشعر ارتباطاً وثيقاً، وترتبط

بسبب انقصيدة بوصفها إطاراً يوحى بأن الشاعر يكتب قصيدته وهو منفصل عنها، دون مصادرة من الذات، ودون التعلق بنسق سابق، وترتبط - أخيراً - بآليات فنية، لم تتشكل إلا من خلال استحضار جزئية الموضوعية، التي أشرنا إليها سابقاً.

### اللغة التقريرية

اللغة هي ذلك العنصر الفعال الذي يحمل إلينا الإبداع الأدبي بتجلياته المختلفة، سواء كان ذلك الإبداع شعراً أم نثراً، ومن خلال هذا العنصر تتشكل العناصر الأخرى، أو الآليات الفنية الأخرى، فهذه الآليات تستحق ويصبح وجودها ملموساً من خلال اللغة، فلا يمكن لناقد أدبي، أن يتحدث عن الصورة أو أي آلية فنية أخرى، بعيداً عن اللغة التي تحمل إلينا العمل الفني كاملاً.

ومن خلال أهمية اللغة - بوصفها عنصراً تتشكل من خلاله الآليات الأخرى - تبرز دائماً جزئية المغايرة بين السابق واللاحق عند كل تحول مرحلي أو مفصلي بين فترة وأخرى أو بين اتجاه واتجاه آخر، وقد ذهب عز الدين إسماعيل إلى أن كل مرحلة من مراحل التحديد تثار فيها علاقة اللغة بالحياة أو بالعصر<sup>(8)</sup>.

والتأمل لشعر الشعراء موضوع الدراسة، يدرك أن هناك تحولاً في لغة الشعر، فمن يقرأ شعر صلاح عبد الصبور، أو أحمد عبد المعطي حجازي، أو أمل دنقل، أو حامد طاهر، سيلاحظ هذا التحول، من لغة مملوءة بالاستعارات المجنحة، والتهويمات اللافتة، التي سادت في إبداع الرومانسيين، إلى لغة مغايرة، تبتعد عن هذا النموذج النمطي السابق، فهي لغة مملوءة بالتقرير والإخبار، بل إن الوقوف عند الآليات التي تشكلت من خلال النسق الموضوعي في الإبداع الشعري، التي

سوف نتعرض لها في سياق الحديث عن اللغة التقريرية بعد ذلك، سيشير إلى أن هذه الآليات، التي لن تخرج عن المحي السردي أو المنحى الدرامي أو تشكيل النموذج، لن تكون بعيدة عن هذا النسق، السدي اخترنا له اسم التقرير، لأنها بالضرورة آليات مأخوذة من فنون نثرية، مثل الرواية أو المسرح، ويعود هذا التوجه التقريري - كما أشرنا سابقاً - إلى المغايرة في المفهوم من ذاتي إلى موضوعي، وإلى المغايرة في زاوية الرؤية من استبطان داخلي إلى رصد أو تمثيل موضوعي (فالشاعر لم يعد مجرد نزوة ذاتية، أو حوار داخلي يسقط العالم الخارجي والآخرين من أفقه، إنه شيء يتوجه بالضرورة إلى الآخرين، عبر ذات الشاعر، الإنسان نفسه (...)) وهذا يساعدنا على إدراك سبب ميل الشاعر في هذه الفترة للوضوح، وعدم افتعال التعقيد وهذا يعني أن الشاعر كان يمثل وعياً كاملاً لوظيفة الشعر<sup>(9)</sup>.

ويقف صلاح عبد الصبور - في هذا السياق - موقفاً مهماً، لا لأنه يعدّ نموذجاً شعرياً فيما يخص استخدام اللغة التقريرية، وإنما - أيضاً - لأنسه قدم نظرياً من خلال كتابه (حياتي في الشعر) رسداً لهذا التحول اللغوي، فقد أشار إلى بدايته المرتبطة حتماً بتقليد النسق السابق، الذي كان يتطلب أن تكون لغته متقاة منضدة، تخلو من أي كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج. يقول صلاح عبد الصبور: "كنا قد خرجنا من عباءة الرومانتيكية العربية بموسيقاها الرقيقة، وقاموسها اللغوي المنتقى، الذي تتناثر فيه الألفاظ ذات الدلالات الملتحمة، والإيقاع الناعم، وكنا قبل ذلك كله أسرى للتقليد الشعري العربي، الذي يؤثر أن تكون للشعر لغته الخاصة، الجاوزة للغة الحياة"<sup>(10)</sup>.

وفكرة صلاح عبد الصبور - التي استفادها من البيوت وجرأته في استخدام اللغة اليومية - لا تقف عند حدود استخدام اللغة التي تدور

عسى ألسنة الناس، وإنما تأخذ مدي أبعد، فهو - في الأساس - يحاول أن يتعد عن المعجم الشعري السائد والمرتبط بالكلام المكرور، والصور السقي فقدت بريقها، وفي سبيل ذلك يعتمد آلية جديدة، ترتبط بقدرة الشاعر الذي ينطلق من سياقه الخاص والمرتبط بالآخرين، في استخدام لغة تعيد الشعرية إلى الألفاظ المهملّة، بالرغم من التعامل معها بشكل يومي، انطلاقاً من تطبيق خاص للقاموس الشعري السائد.

وانطلاقاً من هذا التوجه الذي يرى أن لغة الشاعر، يجب أن تعطينا إحساساً خاصاً بلغة القوم، الذي ينتمي إليهم الشاعر، ويعبر عن خللها عن جزئيات شديدة الارتباط بمحيطه، نجد شاعراً مثل حامد طاهر في ديوانه (قصائد عصرية)<sup>(11)</sup> يحاول أن يجعل الشعر يقترب من هذا الإطار، فنراه يقدم وعيه الخاص بالأجهزة الحديثة التي يتعامل معها مثل الراديو والتلفزيون والمصعد والفيديو. وحامد طاهر لديه وعي خاص بجزئية التحول التي أصابت لغة الشعر، بداية من ظهور شعر التفعيلة، ذلك التحول المرتبط باللغة التقريرية، حين يقول في مقدمة ديوانه (عاشق القاهرة)<sup>(12)</sup>: "أنا شخصياً أرى أن الجملة التقريرية البسيطة حين تعبر عن موقف شعري حقيقي، تصبح أبلغ من تشبيهات ابن المعتز واستعارات ابن تمام".

ما معنى اللغة التقريرية؟ أو التقرير؟ ولماذا كان تفضيل هذا المصطلح دون غيره من المصطلحات التي يمكن أن تكون وثيقة الصلة بهذا المنحى الخاص في استخدام اللغة، مثل الحقيقة في مقابل الجواز، أو لغة الحياة اليومية، في مقابل لغة القاموس الشعري الذي كان سائداً قبل ذلك؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة ليست سهلة، كما يظهر للوهلة الأولى، لأن تعريف (اللغة التقريرية) أو (التقرير) ليس موجوداً في

المعجم بشكل تام، ولهذا فالباحث بحاجة ماسة إلى استقراء الشعر موضوع الدراسة، للخروج بتعريف لهذا المصطلح، وبحاجة - أيضاً - إلى السباحة عن خصائص لهذه اللغة تكون فاعلة في تحديد هوية أو ماهية ذلك المصطلح. والسمات أو الخصائص التي يمكن أن تحدد طبيعة المصطلح هي: انكسار النموذج اللغوي الرومانسي، الذي كان يمثل معجماً شعرياً، وكان سائداً قبل ذلك، وانكسار هذا النموذج، لا يعني - بالضرورة - أن هذا النسق قد تلاشى تماماً، وإنما يعني أنه لم يعد في مكان الصدارة أو البؤرة، على أقلام الشعراء، وإنما يطل في بعض القصاصات، لكي يشير إلى نسق قديم، كان له وجود سابق. يؤكد ذلك أن تأمل بعض قصائد الشعراء موضوع الدراسة، سوف يشير إلى بقايا واضحة لهذا النسق. إذا أخذنا صلاح عبد الصبور نموذجاً، سجد ذلك النسق واضحاً في قصائد مثل (سوناتا) و(الرحلة) و(عيد الميلاد) و(الإله الصغير).

أما السمة الثانية فهي جزئية ترتبط بنسق ما نجده عند الشعراء موضوع الدراسة، وهي عدم التعويل على استخدام الاستعارات العديدة، التي قد تحتاج إلى إعمال الذهن بشكل لافت، فنسجد لديهم ميلاً إلى الوضوح الدلالي، والانتكاء أو التعويل على المشترك الإدراكي بين المبدع والمتلقي، مما يحقق انسجاماً تاماً بين الشاعر والمتلقي.

وتأتي السمة الثالثة لكي تشير إلى أن هناك إلحاحاً على استخدام أليات وثيقة الصلة بالنثر، مثل السرد الشعري الذي قد يفضي إلى تشكيل النموذج، أو استخدام تقنيات المسرح، وهذه الجزئيات لن يعرض لها الباحث بشكل مباشر إلا إذا وجدت في سياق اللغة التقريرية بشكل يظهر التجاوب بينها. وفي إطار هذا التوجه سنجد وجوداً واضحاً للإخبار أو الوصف المرتبطين بنسق تقريرى، وسنجد - أيضاً -

أول السيادة كانت لضمير الغائب - بوصفه ضميراً سارداً في النص الشعري - لأن استخدام ضمير المتكلم قد يشير إلى السق الذاتي الذي كان سائداً قبل ذلك.

أما السمة الأخيرة، فهي سمة لافتة، لأنها اقترنت بتجارب أولى لبعض هؤلاء الشعراء، وكانت مهمة في جعل المتلقي يشعر بالمغايرة المفصلية بين نسق سابق وآخر آني، ولهذا كانت مسار جدل بين النقاد، فقد اختلفوا حولها بين مؤيد ومعارض، وهي سمة الاتكاء على اليومي أو المعيش أو العادي، لأن هذا الاتكاء، كان يجاوبه - بالضرورة - استخدام لغة خاصة، والشاعر - في ذلك الإطار - يحاول إعادة الشعرية إلى العادي والمهمش.

ومن خلال جمع هذه السمات أو الخصائص، يمكن الوصول إلى تصور ماء، عن معنى اللغة التقريرية، فهي لغة تحاول أن تبتعد عن السق الفاموسي السابق، وتبتعد عن الاستعارات البعيدة الأطراف التي تحتاج إلى إعمال الذهن، وتستعيز عن هذا التوجه باستخدام الوضوح الدلالي، المسني على التشبيه أو المفارقة أو الآليات المرتبطة بفنون نثرية أخرى مثل الرواية أو المسرح، لخلق شعرية جديدة ترتبط باليومي والحياتي والمعيش.

إما إثار استخدام هذا المصطلح دون غيره، بالرغم من استخدامها في كتابات النقاد بشكل لافت، فإنه يعود إلى قصور في هذه المصطلحات، مثل الحقيقة في مقابل المحاز، أو مصطلح اللغة اليومية. فاستخدام مصطلح الحقيقة، الذي يعني في تصور معظم البلاغيين (الكلمة المستعملة فيما هو موضوع له من غير تأويل في الوضع، كاستعمال الأسد في الهيكل المخصوص، فلفظ الأسد موضوع له بالتحقيق، ولا تأويل فيه)<sup>(13)</sup> سوف يجرنا إلى الثنائية غير المتحققة منطقياً، فاستخدام مصطلح الحقيقة، قد يوحي أن هناك انفصلاً تاماً

بين الحقيقة والمجاز، في حين أن الواقع ثبت حضور المستويين معاً. فالإيمان بوجود المستويين، لا يعني - بالضرورة - وجودهما منفصلين، فاستخدام الحقيقة لا يخلو في وجه من وجوهه من المجاز، واستخدام المجاز لا يمكن تصوّره دون وجود مستوى غطي متخيل. والشاعر - أي شاعر - لا يكتب قصيدة ما بلغة حقيقية وأخرى مجازية، وإنما المقصود أن النص الشعري لا يعول على الاستعارة الالافنة، بقدر ما يهتم باللغة التي تحقق له تواصلاً مع المتلقي، ومن ثم تزداد فيها درجة الوضوح والتفريس. والمصطلح الأخير المرتبط بلغة الحياة اليومية، لا يمكن أن يكون دالاً على الظاهرة، بالرغم من شيوعه على أعلام النقاد في لحظة ما، وذلك لأن استخدام لغة الحياة اليومية، لم يستمر على طول رحلة الإبداع لدى كل شاعر. فعند صلاح عبد الصبور، سنجد أن هذه الظاهرة تجلت في ديوانه الأول (الناس في بلادي) في قصيدتين أو أكثر، ولكن في دواوينه التالية لم نلاحظ لها وجوداً بشكل بارز، والأصح أنها أخذت شكلاً مغايراً مرتبطاً بتشكيل النموذج، الذي نقله بالتدريج إلى قصيدة القناع. وهذا التحول جعل قصيدة اليومي تبتعد عن هذا المنحى القاصر، وإن ظلت مندرجة تحت مصطلح التقرير، وذلك لارتباطها في أغلب الأحيان - لدى صلاح عبد الصبور - بسؤال وجودي، ذلك السؤال الذي أخذ أشكالاً متعددة في إبداعه. وحين نتأمل ذلك المنحى لدى أمل دنقل، في قصيدة (يوميات كهل صغير السن) على سبيل المثال، سنجد أنه يأخذ منحى مختلفاً، يرتبط برصد مساحات الموت المرتبطة بالسأم والرتابة، والقنوط في رسم صورة التخيل القادم.

أما لدى حامد طاهر، فإن الظاهرة - بالرغم من وعيه الكامل بما كتب قبله الذي يشعر به المتلقي - تأخذ منحى خاصاً يرتبط بالموظف البسيط، الذي يشعر بالقهر والآلية والاغتراب الحضاري.



إن هذا المصطلح - لغة الحياة اليومية - لا يعبر عن ظاهرة الوضوح أو التقرير تعبيراً واضحاً، لأن قصيدة اليومي بلغتها الخاصة، ربما كانت تمثل الهزة العنيفة التي كان أصحاب الاتجاه الجديد يحاولون من خلالها، توجيه الآخرين إلى قيمة ما يقدمون، ولكنهم بعد ذلك حاولوا مراجعة هذا التوجه، فأخذوا أشكالا أخرى.

وثمة جزئية أخرى، تجعل هذا المصطلح قاصراً عن معالجة الظاهرة، وهذه الجزئية ترتبط بشعر أحمد عبد المعطي حجازي، فشعره يعدّ نمودجاً واضحاً لهذا المنحى التقريري، ولكن قصيدة اليومي والمعيش، المرتبطة بلغة الحياة اليومية، لم تظهر في إبداعه بشكل لافت، وارتبطت في الأساس بشعرته الأولى التي تجلت في التحول من سياق معرفي فطري إلى سياق معرفي تجريبي.

وعلى هذا الأساس، فإن قصيدة اليومي والمعيش، التي يمكن أن تشير إلى لغة الحياة اليومية، يمكن أن تشير إلى جزئية من جزئيات التقرير، ولكنها لا تعبر عن الظاهرة بشكلها الإجمالي.

وإذا حاولنا أن نتأمل طبيعة نشأة هذه اللغة التقريرية، سنجد أنها لغة ارتبطت بشعر الحداثة، وبشكل أوضح بشعر التفعيلة، وكان ظهور هذه اللغة استجابة لحساسية العصر، وتحميلاً لبعض المتغيرات التي بدأ الشاعر المعاصر يشعر بها، وهذا أدى إلى تفاعله معها، (ومن خلال هذا التفاعل أدرك الشاعر أنه أمام أفكار ومضامين جديدة، لا بد أن يوجد لها أطراً، وأشكالا جديدة)<sup>(14)</sup>.

إن سيادة شعر التفعيلة على أقلام الشعراء قد أدت دوراً مهماً في سيادة اللغة التقريرية من جانب، ومن جانب آخر قد خلصت اللغة الشعرية - على حدّ تعبير عبد الرحمن القعود - "من خصيصتين من خصائص الشعر العمودي، وهما الغنائية (الإطارية) والخطابية. وهما

حقيقتان تستدعيان الوضوح، وبخاصة الوضوح الدلالي، ومع تحمف قصيدة التفعيلة من هاتين الحقيقتين، كانت تنزع في كثير من الأحيان إلى الدرامية، أي أن الدرامية كانت بديلاً للغنائية والخطابية<sup>(15)</sup>.

وفي إطار هذا التوجه الذي يرقب لحظة التحول من نسق إبداعى إلى نسق آخر مغاير، من الرومانسية إلى الواقعية، وما جاوب هذا التغير من آليات فنية، لا نستطيع أن نعمل حزئية مهمة، كانت فاعلة في توجيه الشعراء في تلك اللحظة، توجيهاً خاصاً، وهى جزئية، تأثر الشعراء في ذلك الوقت بالتيار الماركسي، الذي كان يهتم - من خلال إنتاج شعرائه - بالارتسباط بالمجتمع، والتواصل معه، مما جعل اللغة الشعرية تأخذ شكلاً أقرب إلى البساطة، يقول أدونيس: "تعرف الشعراء العرب على عدد من شعراء الاشتراكية في العالم، مما أثر كثيراً في لغة الشعر العربي، قربها إلى الحياة اليومية المباشرة في شكلها السياسي على الأخص، وقرب الشعر إلى الثر من حيث التسيط، والتسديد على هموم الشعب المضاعطة، وعلى قضاياها المباشرة"<sup>(16)</sup>.

وفي دراستنا للظواهر التقريرية في لغة الشعراء موضوع الدراسة (أحمد عابد المعطي حجاري - صلاح عبد الصبور - أمل دنقل - وحامد طاهر) نود أن نشير مبدئياً إلى شيئين مهمين، الأول منهما يرتبط بالشعراء المختارين للدراسة، فهؤلاء الشعراء - من وجهة نظر السباحث - أكثر الشعراء تمثيلاً للظاهرة في إطار الشعر المصري، أما الأخير فيرتبط بهذه الظواهر، فهي - أي الظواهر - لا تتجلى بشكل منفرد، بحيث إذا جاءت واحدة منها لا نلمس صدى للظواهر الأخرى، فطبيعة التحول في تلك المرحلة كانت تشير إلى أن هذه الظواهر، سواء كانت عدم التعويل على الاستعارة، أو التعويل على المشترك الإدراكي بين المبدع والمتلقي، أو العناية باليومي، تأتي متجاوبة ومتجاورة في

السوق ذاته، ولم يكن التفريق بينها إلا لطبيعة الدراسة التي تحاول استقصاء الظاهرة في جميع تجلياتها.

### عدم التعويل على الاستعارة وحضور النسق الإخباري

إن أول ظاهرة سوف نقابلها في دراسة اللغة التقريرية، هي ظاهرة قد تشكل سباحة ضد التيار المؤسس، والمرتبط باستخدام الاستعارة بوصفها نسقاً إبداعياً يشعر المتلقي بالغايرة، وهي ظاهرة عدم التعويل على الاستعارة في بناء النص الشعري، وهي ظاهرة تشكل حضوراً واضحاً في إبداع الشعراء، فحين يقول أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة (الأمير المتسول)<sup>(17)</sup>:

وجهي لم يعد شبيهاً بأبي  
صرت عجوزاً، وهو بعد في شبابه المقيم  
تقول لي رسومه، حين سقطت فوقها  
فارتطمت وجوها، واتخذت مني زوايا مضحكة  
تقول لي، وهي تميل أعيناً باسمة في وجهي الباكي الكظيم  
أنت الذي أضعت تاج المملكة  
يا أيها الشيخ العقيم.

فإن المتلقي لن يلمح أي خروج أو كسراً لنمطية خاصة، قد يوحى بها سيطرة النسق الاستعاري، ولكنه سيلمح أن هناك لغة تقريرية، لا تعول على الاستعارة في بناء الشعرية، وإنما تعول على الإخبار والتقرير. ولكن - بالرغم من هذه التقريرية أو هذه البساطة - سيحس المتلقي أن هناك مدى دلالياً واسعاً، يرتبط بحركة المعنى، التي ترصد مدارات التحول، أو تكوين مرآة جديدة له، بجانب مراياه القديمة، والمؤسسة في ديوان (مدينة بلا قلب) ودواوين أخرى، وهذه المرايا معتمدة على الشعرية الفطرية والانسياب

التلقائي لها، وهذه الشعرية يمثلها الأب الذي لا يشيب، بينما الابن الذي يستحد مع الشاعر لحظة الإبداع، يمثل الشعرية الجديدة، فهو - كسراً للمستوقع - مرتبط بالمشيب، بل تحول إلى شيخ عقيم، لأنه من وجهة نظر النص التأسيسية، تخلص عن إيمانه بمنطلقات الشعرية الأولى، والمؤمنة بالرسالة، وبقدرة الشعرية على التغيير.

والنسق الفاعل في بنية الجزء المقتبس السابق، نسق الإخبار، المعتمد على التقرير في قوله (وجهي لم يعد شبيهاً بأبسي)، ويستمر النسق التركيبي من خلال وسائل الربط المعهودة، لكي تشير إلى مقارنة بين الأب الذي يظل على شبابه للإشارة إلى شعرية البكارة الأولى، والابن الذي يصيبه الكبر، ويتحول إلى شيخ عقيم، للإشارة إلى بداية الإحساس بالسأم والنضوب، وهذا نسق شعري ينكره المبدع لنوهلة الأولى.

فالتحول الذي نشير إليه المرتبط بعدم التعويل على الاستعارة، لم يكر تحولاً إلى السهولة، وإنما كان تحولاً إلى بساطة، وهذه البساطة لا تفني عن الشعر القيمة الدلالية الكبرى، التي قد ترتبط برصد مدارات التحول، بل قد تشير هذه البساطة التركيبية المرتبطة بالتقرير إلى تكوير الرمز الأدبي، (فمن الممكن أن تكون الصورة على أكبر قدر من الوضوح، ومن الممكن ألا يكون في الصورة أي مجاز لغوي، ومع ذلك تكون شعرية بكل المقاييس، وإيحائية كأغني ما تكون الصورة الشعرية بالإيحاء، وتراثنا الشعري القلم والحديث، حافل بكثير من الصور، التي لا تقوم على أي مجاز لغوي، ومع ذلك ففيها من الطاقات الإيحائية، ما ليس في كثير من الصور التي تقوم على المجاز المتكلف المفتعل)<sup>(18)</sup>.

إن السبعد عن استخدام الاستعارة أو عدم الاعتماد عليها في بناء النص الشعري، جأبه جزئية مهمة مرتبطة - في الأساس - باللغة

التقريرية، وهي جزئية الإخبار المنطلقة أساساً من رصد أو تمثيل الواقع الحياتي المعيش. وعند دراسة الإخبار أو شعرية الإخبار أو الرصد المرتبط بالشعراء موضوع الدراسة، يمكن أن نلمح أشكالاً مختلفة لهذا الإخبار، فهي لدى البعض قد تأخذ حيزاً واسعاً، ولكنها لا تنمو بالتدرج حتى تصل إلى تشكيل النموذج، كما سوف نرى عند حامد طاهر وأمل دنقل مثلاً، ولكن عند صلاح عبد الصبور وحجازي سنجد أن هذا التوجه لم يقف عند حدود الرصد، وإنما تخطى هذه المرحلة إلى تشكيل النموذج، الكاشف عن وجود مشاهين له في ذلك السياق.

ومسح حامد طاهر تأخذ هذه الجزئية الخاصة بشعرية الإخبار حيزاً واسعاً، فهذه الظاهرة - بالرغم من الحضور الواضح لصوت الأنا الساردة في بعض القصائد - تأتي وكأنها توجه مسيطر على إبداعه، والتأمل لقصائده سوف يفصح عن هذا الحضور، بداية من ديوانه الأول (ديوان حامد طاهر) ومروراً بديوان (قصائد عصرية) وانتهاء (بعاشق القاهرة). والإخبار معناه رصد الآخر، الذي يحيط بالذات الشاعرة، سواء كان هذا الآخر إنساناً، أو حياً، أو شارعاً، يتجلى ذلك في قصائد عديدة لديه مثل (حي الحسين) و(الرب الأحمر) و(شارع نوال). ورصد حامد طاهر للآخر بتحليلاته العديدة، مرتبط - في الأساس - بوعيه الذاتي ففي قصيدة (حي الحسين) يظل هذا الوعي الذاتي حاضراً، لكي يشير إلى المغايرة بين صورته القديمة المملوءة بكل وهج، وصورته الآتية التي كشفت عن مغايرة.

وسوف نتوقف عند قصيدة (شارع نوال)، فالنص الشعري يركز ويتنقي صورة من هذا الشارع ترتبط بالمرأة المتحررة أو المرأة اللعوب، والنص ينتهج تقنية الإخبار من خلال لوحات شعرية، ومن خلال هذه اللوحات يتكون الرصد الإخباري عن هذه المرأة، يقول في اللوحة الأولى<sup>(19)</sup>:

خرجت من منزلها في عجل  
تبحث عن تاكسي  
لم تتوقف إلا سيارة مرسيدس  
دخلت في جرة من يعرف صاحبها  
ويدون مبالاة  
لاحظت الأعين في الشارع تشربها  
والنساء من خلف زجاج الشرفات  
تطهرها أفسى النظرات.

إن النسق الفاعل في هذه اللوحة هو نسق الإخبار، الذي يتكفل بتقديم صورة بسيطة، لتلك المرأة، ويتمثل الإخبار في الحضور الواضح للفعل في كل سطر شعري (خرجت - تبحث - دخلت - لاحظت - تطهرها) وهذا التكرار الواضح للفعل وثيق الصلة بنسق الإخبار المرتبط بالشخصية، التي يحاول النص أن يقدم حجاباً من حياتها، وهذا التكرار الخاص للفعل يوجد - أيضاً - نوعاً من الحركة والنمو من جزئية إلى جزئية أخرى، من خلال هذه الحركة تظهر أول سمة، وهي سمة المغايرة، التي تجلت من خلال أعين النساء المراقبات والمرتبطات بنسق اجتماعي معين، لا يمنع هن الحركة، الممنوحة لها.

وهذه اللوحة من خلال نسقها الإخباري، تقدم صفات معينة لتلك المرأة ترتبط بالمغايرة، بوصفها سمة أعلى سوف تكون حاضرة في كل اللوحات التالية بتشكيلات مختلفة. ولكن هذه المغايرة تتشكل في تلك اللوحة من خلال حضور صفة الجرأة المرتبطة بالحرية التي تضعها في إطار شريحة معينة من النساء.

وإذا كانت اللوحة الأولى جاءت معنية برصد السمة الأساسية المرتبطة بالمغايرة، فإن اللوحة الثانية ترتبط برصد معايرة ما، ترتبط بالشكل الخارجى العام:

كانت فارعة الطول

يزينها شعر منسدل فاحم

وذراعان مضيئان.. كأنهما الفضة

وتسير خطاها في إيقاع غزال شارد

وإذا تدعو البواب من الدور الخامس

تنهذى موسيقى دافئة الصوت

تميزها كل الآذان

وبداية من هذا المقطع تتأسس مشروعية الإخبار التي تحدثنا عنها سابقاً، فوجود (كان) في بداية اللوحة أو المقطع السابق تشير إلى مشروعية النسق الإخباري، والمرتبط في الأساس بمحاولة الإحار، عن جرئيات صورية ترتبط بحياة الشخصية المسرود عنها في النص الشعري. وفي هذا الجزء من النص تبدأ ملامح الصورة في التشكل، فسيذا كانت الصورة في اللوحة الأولى ترتبط بإسدال ملامح المغايرة من خلال المرأة والحرية، فإنها بداية من هذا المقطع تبدأ في تقديم ملامح الصورة الجسدية، ويبدأ الإخبار من خلال الصفات التالية (فارعة الطول - الشعر المنسدل الفاحم - الذراعان المضيئان - والصوت الدافئ).

وإذا كان الإخبار في هذه اللوحة يرتبط بالإشارة إلى السمات الجمالية أو الجسدية، فإن هذه السمات - أيضاً - تظل مشيرة إلى السمة التي تجلت في اللوحة الأولى المرتبطة بالمغايرة، لأنها تشير إلى تميز ما، يرتبط بهذه السمات الجمالية.

وفي المقطع الثالث أو اللوحة الثالثة، التي يقول فيها  
الشاعر:

تعيش بمفردها  
وكثيراً ما كانت تحبى في شقتها الحفلات  
وتستقبل بعض الشخصيات

سنجد أن هناك تكراراً للفعل (كان)، بوصفه مؤشراً إخبارياً يظل  
فساعلاً في وقوف اللغة عند حدود النسق الإخباري المبلغ عن جزئيات  
معينة مرتبطة بالمرأة المسرود عنها، فليس هناك وجود للغة الاستعارية،  
وإنما إبلاغ عن جزئيات لها دور في إكمال عناصر الصورة، فالسطر  
الأول يضعها في حدود مرحلة عمرية معينة، والسطر الثاني يلح على  
حرثية الوحدة، التي قد تبرر الحرية الممنوحة لها، التي تتجلى بشكل  
أوضح في السطرين الأخيرين من هذا المقطع، المرتبطة بإحياء الحفلات،  
واستقبال الشخصيات.

أما المقطع الرابع والأخير الخاص بتلك المرأة، فهو يشير إلى حالة  
خاصة من حالات الحرية، التي تعيش في إطارها تلك المرأة:

كانت ترجع في منتصف الليل

وقد هدا الشارع

إلا من دقائق الكعب العالي

[.....]

في شرفتها كانت تجلس في استرخاء

امرأة فوق الشاطئ

[.....]

ما كانت تحفل بالجيران



فالزوجات يحاسبن الأزواج على النظرة  
ولذلك كانت شرفتها مملكة حرة  
تتمدد فيها، تغفو، وتدخن  
وتنادي الباعة أحياناً

وإذا أردنا أن نسبح عن سمة فاعلة لهذا المقطع الأخير، فإننا  
سنجد ذلك واضحاً في سمة الحرية، التي تتجلى في الانفلات من النسق  
الاجتماعي المستعارف عليه، الذي يشد الداخلين في حظيرته بخيوط  
خاصة، ولكن تلك المرأة، كانت بعيدة عن ذلك النسق من خلال عدة  
حسريّات، الأولى ترتبط بالعودة في وقت متأخر، المرتبط بخلو الشارع  
من المارين.

والجزئية الثانية ترتبط بوضعها في شرفتها، فهي تعتبر الشرفة شبيهة  
إلى حدّ ما بالشاطئ، وهذا يشير إلى ارتداء ملابس، قد يرفضها العرف  
الاجتماعي في ذلك المكان، وتأتي الجزئية الأخيرة مرتبطة بالثانية من  
خلال الحرية الخاصة التي منحتها لنفسها، المتمثلة في التمدد، والتدخين،  
والإعفاء.

ومن خلال هذه الصور أو اللوحات المبنية على الإخباري  
التقريري، تتكامل الصورة الخاصة بتلك المرأة، ولكن هذا الإخبار  
الخاص في ذلك النص ظل واقفاً عند حدود الإخبار، ولم يتقدم نحو بناء  
النموذج، الذي حاول الشاعر الوصول إليه، وربما يعود ذلك إلى أن  
النص لم يكتف بالالإحاح على تشكيل النموذج بمفرده، وإنما كانت  
هناك محاولة مقصودة، لتقديم أكثر من خيط شعري، بالإضافة إلى  
الخيط السابق، وهذا التعدد - بالإضافة إلى محاولة استخدام آليات فنية  
مقصودة مثل الكولاج والحوار - أوقع النص في الترهل، وأبعده عن  
الإحاح على تشكيل النموذج بشكل خاص.

ويظهر هذا النسق الإخباري لدى أمل دنقل في قصائد عديدة، مثل (الموت في لوحات)، (موت مغنية مغمورة) و(رباب). وهذا النسق لديه يأخذ توجهاً أقرب إلى الاهتمام بالهامش، وبالعاديين، ففي بعض الأحيان تتخذ قصائده وضع المراقب الراصد للآخر كما في قصيدة (الموت في لوحات)<sup>(20)</sup> التي يقول فيها:

من شرفتي كنت أراها في صباح العظلة الهادئ  
تنشر في شرفتها على خيوط النور والغناء  
ثياب طفليها، ثياب زوجها الرسمية الصفراء  
قمصانه المغسولة البيضاء  
تنشر حولها نقاء قلبها الهانئ  
وهي تروح وتجيء

\* \* \*

والآن بعد أشهر الصيف الرديء  
رأيتها ذابلة العينين والأعضاء  
تنشر في شرفتها على حبال الصمت والبكاء  
ثيابها السوداء

فالنص الشعري في هذه اللوحة من لوحات الموت، يرصد الوضع الإنساني، الذي لا يستمر على حالة واحدة، فهو في معرض دائم للتغير، والنص يقدم وجهين للحياة يرتبطان بتلك المرأة، ففي الوجه الأول نجد المرأة تنشر ثياب زوجها الرسمية وثياب طفليها، ويتجاوب مع هذا التوجه خيوط النور والغناء، والقلب الهانئ، والوجه الأخير الذي يتشكل بعد الفقد نجد ذبول العين والأعضاء واضحاً، ونجد فعل النشر يستمر على حبال الصمت والبكاء. والنص الشعري في هذه اللوحة لا

يُخرج عس الأخبار التقريري المرتبط برصد صورة من صور الحياة، ونحوها مس حال إلى حال مغاير، إلا في جزئيتين: الأولى (تنشر في شرفتها على خيوط النور والغناء)، والأخرى في رصده للوجه المقابل (تنشر في شرفتها على جبال الصمت والبكاء)، ولكن هذا الخروج الاستعاري، الذي قد يخرق مواضعة لغوية لا يقضي على النسق التقريري للوحة، ولا يؤدي إلى خلخلة هذا النمط إلى وجود توجه استعاري، له حضوره الفاعل المؤثر.

وفي إطار هذا النسق الإخباري الخاص بمراقبة الآخر، يمكن أن نجد لدى أمل دنقل محاولة خاصة لتشكيل النموذج أو النمط، وهذا النموذج مرتبط بالمرأة المهمشة الساقطة. ففي قصيدة رباب سوف يشعر المتلقي أن النص معني بتقدم وجهين متقابلين لصورة المرأة، الوجه الأول يتشكل في حدود العنوان الأساسي (رباب)، وفيه نجد النص معيًّا بتشكيل نموذج أنثوي، يكون اختلافه وحضوره من العياب والابتعاد عن التحقق الواقعي الفعلي. أما الوجه الآخر فإن الشاعر وضع له عنواناً جانبياً (فصل من قصة حب)، لكي يقدم الوجه المقابل للنموذج الأنثوي المرتبط بالتسليم والسقوط والتحقق.

ولكن أمل دنقل في رصده للآخر، وفي محاولة تقديم صورة إخبارية عنه، لم يقف عند حدود الرصد الحيادي، كما رأينا عند حامد طاهر، ذلك الرصد الذي يحاول الإفلات من تقدم وجهة النظر، وإنما يمكن الإمساك بوجهة نظره المرتبطة بالتعاطف مع هذا النموذج الأنثوي المعبر عن السقوط والتهميش، يقول أمل دنقل<sup>(21)</sup>:

حين التقينا: لم تسل من أنت

أو من أين؟

وقبلتني خلصة ونحن في المترو...

محاصرين... واقفين!  
وقبلتني وأنا أخرج مفتاحي...  
أمام غرفتي الفقيرة!  
وقبلتني... حينما أغلقت الباب وراء ظهرها..  
لامعة العينين

\* \* \*

لا تهدها اليمامة التي قمم بانطلاقها  
ولا انحسار الثوب فوق ساقها  
هو الذي حاصرني في الجسد - الجزيرة  
لكنه.. شيء بها... كأنه اليتيم..  
كأنه الفرار..

إن هذا التعاطف الذي تجلّى في نهاية الاقتباس، ربما يكون مرتبطاً  
ببتلك المزاجية الخاصة في استخدام ضميري الغياب والتكلم، وهذه  
المزاجية أوجدت بشكل ما ظهوراً لوجهه النظر، التي رصدت جانباً  
مهمساً لتلك المرأة، الباحثة عن العطاء، وعن يد تكفكف عرتها  
الموحشة، ومن ثم وجدنا ذلك الانزواء أو ذلك التمسح، بالسارد  
الفعلي في النص.

ويبدو أن هذا التوجه الخاص بزاوية الرصد أو الرؤية، كان  
فساعلاً في رصد جزئيات بعيدة عن السمات الجمالية المعهودة، التي  
تشدد الفرد العادي إلى هذه التماذج، بداية من طبيعة النهدي، أو  
انحسار الثوب، ولكن السمات التي جعلت التعاطف موجوداً،  
جاءت مرتبطة بمجزيات خاصة وثيقة الصلة، بالغربة أو الفرار، من  
واقع جامد لا يلين.

إن حضور الذات من خلال صمير التكلم، الذي قد يشير إلى وجهة النظر، كان سبباً مباشراً في وقوف الرصد التمثيلي للواقع أو الإخباري في شعر أمل دنقل، عند حدود معينة، لأن هذا الحضور يجعل السنن الشعري موزعاً بين رصد الذات ورصد الآخر والتعبير عنه، ويتجلى هذا التوزع في قصائد عديدة لديه، منها (الموت في لوحات)، و(بكائية ليلية) إلى مازن (أبو غزالة)، والتي يقول فيها<sup>(22)</sup>:

وكان يبكي وطناً.. وكنت أبكي وطناً

نبكي إلى أن تنضب الأشعار

نسألها أين خطوط النار...

إن التأمل في نسق الإخبار التقريري، الذي قدمناه لدى شاعرين، وهما حامد طاهر وأمل دنقل، يشير إلى أن ذلك التقرير وقف عند حدود الرصد، ولم يصل إلى تشكيل النموذج أو النمط، الذي قد يكون كاشفاً عن كثيرين مشاهدين له، وعللنا ذلك لدى حامد طاهر بمحاولته الإمساك بأكثر من خيط، يمكن أن يكون كاشفاً عن طبيعة المكان، كما ظهر في قصيدة (شارع نوال)، بالإضافة إلى الاستخدام المقصود لآليات فنية، وهذا القصد يفقدها العفوية. أما لدى أمل دنقل، فإن السبب يأتي نابغاً من الحضور الفعلي لصوت الذات، هذا الحضور يؤثر على تكوين النموذج، ويهشم تفاصيله..

ولكن تأمل شعر صلاح عبد الصبور، يمكن أن يشير إلى أن هذا المنحى الإخباري التقريري، أخذ ملامح أكثر تميزاً، يمكن أن نطلق عليها تشكيل النموذج الكاشف، وتشكيل النموذج وثيق الصلة بتغير زاوية النظر أو الرؤية من الاهتمام بالذات إلى الاهتمام بالآخر والوعي به، بوصفه وجوداً مهماً لا تتشكل ملامح الذات إلا من خلاله. فالقارئ لديوان صلاح عبد الصبور سيتوقف أمام قصائد عديدة تنتهج

هذا المنحى مثل (الناس في بلادي)، و(شئ زهران)، و(موت فلاح)،  
و(مذكرات رحيل مجهول)، وكلها قصائد تحاول الاهتمام بالآخر،  
والإخبار عنه بوصفه نموذجاً لقطيع عريض من البشر.

وصلاح عبد الصبور في بنائه لنماذجه، يستخدم شكلين: الأول  
منهما يعتمد على تقديم صورة إجمالية للبشر الذين ينتمي إليهم  
النموذج، وينتقسي بعد ذلك من هذا الشكل الإجمالي نموذجاً، يكون  
ملاحظه الخاصة، يتجلى هذا الشكل أو هذا النسق في قصيدة (الناس في  
بلادي)<sup>(23)</sup> فبعد تقديم صورة إجمالية ينتقي منهم نموذجاً:

وعند باب قريتي

يجلس عم مصطفى

وهو يحب المصطفى

وهو يقضي ساعة بين الأصيل والمساء

وحوله الرجال واجون

يحكي لهم حكاية... تجربة الحياة

حكاية تثير في النفوس لوعة العدم

وإذا كانت القرية نموذجاً لكل القرى المصرية، فإن (عم  
مصطفى) نموذج لكثيرين مثله، ومن خلال النص القائم على نسق  
الإخبار التقريري، تتشكل ملامح هذا النموذج من خلال المعرفة  
التي يقدمها للآخرين. ومع أن هذا النموذج يأتي مرتبطاً في الأساس  
بمحاولة رصد الآخر، فإنه لم يأت بريئاً من حمل دلالات واضحة  
مرتبطة بصوت الشاعر، وذلك من خلال الإشارة إلى السؤال  
الوجودي الذي أرق الشاعر، وتجلى لديه بأشكال مختلفة، من خلال  
كلمة (العدم) التي وردت في الاقتباس السابق أو من خلال السؤال  
الذي جاء على لسان النموذج:

ما غاية الإنسان من أعباءه؟ ما غاية الحياة؟

يا أيها الإله!!

إن هذا السؤال الوجودي، يطل على لسان النموذج، ولكنه مرتبط بصوت الشاعر، فشعر صلاح عبد الصبور وأدبه - كما يقول محمد بدوي - يدعمان موقفاً إنسانياً، ينحو منحى الاحتفال بالمصير الإنساني، وعذابات الناس المختلفة<sup>(23)</sup>.

أما الشكل الأخير في تشكيل النموذج لدى صلاح عبد الصبور، فيرتبط بتخلصه من المقدمة الإجمالية التي كانت تسبق دخوله إلى نموذج، فنراه يدخل إلى نموذج مباشرة دون مقدمة إجمالية للالتقاء، كما في (شئ زهران) و(موت فلاح).

ففي (شئ زهران) حاول أن يقدم نموذجاً لهذا الفلاح الريفي، من خلال تقديم صورة إجمالية لا تقوم على التابع السردى، وإنما تقوم على الاختيار الكاشف، فهو يستخدم الكلام السائد بين الناس في القرية، فهناك الكلمات العامة، والصور الدالة، على البيئة القروية، كل هذا في أسلوب تقريرى خبرى، لا يحاول التماس الاستعارة، وقد يكتفى في بعض الأحيان بالتنشيه البسيط، يقول صلاح عبد الصبور<sup>(24)</sup>:

كان زهران غلاماً

أمه سمراء.. والأب مولد

وبعنيه وسامه

وعلى الصدغ حمامه

وعلى الزند أبو زيد سلامه

ممسكاً سيفاً، وتحت الوشم نبش كالكتابة

اسم قرية

(دنشواي)

إن النسق الإخباري واضح في ذلك الاقتباس، من خلال الاستداء بالفعل (كان) التي تشكل نسقاً إخبارياً كاشفاً عن إضاءة جانب مهم من جوانب تكوين النموذج، حيث تظهر الأصول الخاصة الكاشفة من جهة الأم والأب أو الشريحة الاجتماعية. فتشكيل النموذج/زهران في هذا النص وثيق الصلة بالواقع المحيط، الذي يقدمه في أنساق جمالية خاصة عن طريق رؤية المجموع لهذا النموذج، وارتباط حياتهم بحياته، ثم الارتداد لتصوير التكوين الاجتماعي والتكوين النفسي، وهذا الإلحاح يجعله (من خلال صورة الحمامة على الصدغ، وصورة أبي زيد سلامة، والإشارة إلى الوشم على الذراع، يقترب من النمط، على النحو الذي نظر له لوكاتش)<sup>(25)</sup>.

وفي (موت فلاح) حاول صلاح عبد الصبور تشكيل نموذج، يمكن أن يكون رمزاً لكثيرين غيره، وذلك في قوله<sup>(26)</sup>:

لم يك يوماً مثلاً يستعجل الموت  
لأنه كل صباح، كان يصنع الحياة في التراب  
ولم يكن كدأبنا يلفظ بالفلسفة الميتة  
لأنه لا يجد الوقت

في السطور المقتبسة السابقة، تتجلى صفات ذلك النموذج، ذلك الفلاح البسيط الذي لم يشغله السؤال الوجودي، الذي كان يورق الشاعر من خلال إبداعه الشعري وكتاباته الثرية، والتي أشار فيها إلى تسوزعه بين الإيمان والإنكار، فالجزئية الأولى التي لفتت نظر الشاعر، وكونت - في الوقت ذاته - سمة من سمات النموذج، تتمثل في تلك المصالحة الخاصة مع الدات، وذلك التسليم الخاص بعيداً عن السؤال (الوجودي) أو السؤال عن الموت، بوصفه تجلياً ملموساً، ويرر النص ذلك التسليم بكونه شاهداً - من خلال عمله - على الميلاد والموت



كل يوم، ومن ثم لم يكن محتاجاً إلى الفلسفة التي تَوَرَّق صاحبها.  
 والمتأمل للنماذج التي قدمها صلاح عبد الصبور، يدرك أن هذه  
 النماذج تكتسب قيمتها من عاديته ومن تشابهها مع الآخرين،  
 وارتباطها بسماقم، (والشاعر إذ يفعل ذلك فإنه يقوم بنفي الأسطورة،  
 وإثبات الواقعي البسيط)<sup>(27)</sup>، الذي يعطي هذا العادي سمة النموذج.  
 إن هذا التوجه الخاص الذي يعتمد على نسق الإخبار من خلال  
 رصد الواقعي أو تمثيله، أثر على اللغة الشعرية، وجعلها تعتمد على  
 التقريري والبسيط والواضح.

### \* التعويل على المشترك الإدراكي

إن قيمة التواصل بين الشاعر والمتلقي، كانت جزئية أساسية في ذلك  
 السياق الحضاري، المرتبط بالعناية بالواقع، وبجزئيات هذا الواقع، فالشاعر  
 كان مهموماً، بالتواصل مع الجمهور، ومن ثم كان يلح على المشترك  
 الإدراكي، الذي يعرفه - في الوقت ذاته - المتلقي، ولذلك نجد الشاعر  
 يلح على القريب المفهوم، فجاءت اللغة قريبة من التقريري البسيط.

وهذا المشترك الإدراكي لقربه من المتلقي، يفتح من زاوية أخرى  
 على الإنساني في مداه الرحب، وهذا المدى الإنساني هو الذي يجعلنا  
 نقف عند جزئيات، لا نخرق نسقاً قد تمّ التعارف عليه، ومع ذلك  
 نشعر بجمالتها، وإذا توقف المتلقي أو الباحث لبحث عن سبب الجمال،  
 فلن يجد إلا قدرة الشاعر على اصطیاد صورة شعرية وثيقة الصلة به،  
 والمتلقي، وبالإنساني عموماً، فحين يقول أحمد عبد المعطي حجازي في  
 قصيدته (الأميرة والفتي الذي يكلم المساء)<sup>(28)</sup>:

أعرفها، وأعرفه

تلك التي مضت، ولم تقل له الوداع، لم تشأ

وذلك الذي على إياه اتكأ  
يجاهد الحنين يوقفه  
كان الحنين يجرفه  
فهو أنا وأنت، والذين يحفرون تحت حائط سميك  
لتصبح الحياة عش حب  
به رغيف واحد، وطفلة ضحكوك

سنجد أن الجزء المقتبس السابق يخلق داخل المتلقي نوعاً من الإحساس بالجمال، ولكن تبرير هذا الجمال يظل بعيداً بعض الشيء، لأن النص لا يسمي وحسوده على خرق موازنة لغوية، أو استعارات لافتة للنظر، وإنما النص يبني اختلافه من ارتباطه بالآخرين، خاصة إذا استحضرننا السياق الحضاري، الذي يشير إلى مد اشتراكي معين يظهر من السطور الشعرية، واستحضرننا - أيضاً - طبيعة النص بشكله الإجمالي، انطلاقاً من حركة المعنى، التي تنطلق من تصور يرى أن الكتابة يمكن أن تكون فاعلة في خلحلة النسق الطبيعي للطبقات. وتلح قيمة التوحد والمشاركة في النص المقتبس السابق على جزئيات مهمة، منها حاجة الإنسان - الشاعر وأحرار بالضرورة - إلى الحب وإلى الخبز، وهذه الحاجة وثيقة الصلة بجزئيات أخرى مرتبطة بالصراع الطبقي، الذي كان حائطاً سميكا، يحاول الشاعر وآخرون ينضون تحت شريحته الاجتماعية، إزالته، لكي تتحقق المساواة.

فالشاعر - هنا - يستند إلى جزئيات وثيقة الصلة بالمتلقي، ووثيقة الصلة بالإنساني في تجليه الرحب، منها الحب، والخبز، ومنها - أخيراً - طبيعة الإنسان التي لا تقف ساكنة أمام واقعها الذي وجدت فيه، وإنما هي في صراع دائم، للوصول إلى نموذج متخيل.

ويمكن أن يكون شعر حجازي علامة بارزة على ذلك المنحى الخاص، الذي يلح - من خلال عنايته بالإنساني - على جزئيات مرتبطة بالاهتمام

المشترك بينه وبين المتلقي، فتتشكل هناك حالة من الوحدة، والإحساس بطبيعة التجربة التي يمر بها الشاعر ويعانيها، يتجلى ذلك في قصائد عديدة، خاصة في ديوانه الأول (مدينة بلا قلب)، الذي يقدم شعرية فطرية، تعتمد على التدفق الفطري للموهبة، ففي قصيدته (إلى اللقاء) يقول<sup>(29)</sup>:

يا ويله من ليله فضاء

ويوم عطلته

خال من اللقاء

يا ويله من لم يحب

كل الزمان حول قلبه شتاء

إذا تأملنا ذلك الجزء المقتبس، سنشعر أنه يرتبط أساساً بالاهتمام بحزنية إنسانية مررنا بها جميعاً، وهي جزئية الانعتاق من الحب، وما يولده ذلك الانعتاق من فراغ وثيق الصلة بالشتاء والإحساس بالصقيع والتلوح، في مقابل الصيف، وما يحققه من ذوبان لهذه الثلوج، واحتدام للعاطفة. والنص يلسح في بدايته على الخوف من النهاية والفراق، وكلمات الوداع، وهي تشكل منحى قريباً من المنحى الذي أشرنا إليه سابقاً، فكان المساء والفراق وألفاظ الوداع، تخرج السارد الفعلي في النص من توحده بالكمال، الذي يتولد من الارتباط بالآخر المغاير.

إن الإلحاح على جزئيات وثيقة الصلة بالمشترك الإدراكي، له دور فاعل في وجود لغة خاصة تهتم بالتقرير والوضوح وبالاقتراب من المتلقي من جانب، ومن جانب آخر تتيح للمتلقي الارتباط بالنص الشعري، وتجعله يحقق التواصل المنشود.

وربما يكون حامد طاهر أكثر الشعراء موضوع الدراسة اقتراباً من حجازي في ذلك المنحى الخاص، الذي يعني بالوقوف عند جزئيات وتسيقة الصلة بالمشترك الإدراكي، أو بالوعي المشترك بينه وبين المتلقي.

والعناية بالوعي المشترك لدى حامد طاهر لا تأخذ مطلقاً كلاً في التعامل مع الوعي المشترك الذي يربطه بالإنساني في مداه الرحب، كما رأينا عند حجازي، في توقفه عند حاجات إنسانية للإنسان مثل الحب والخبز، وتطلعه إلى سلطة نموذج متخيل، انطلاقاً من إيمانه بقدرة الكتابة على التغيير، وإنما نجد لها لديه مرتبطة بمحاولة تقريب شعوره وإحساسه، اللذين يستعصيان على التعبير والإمساك، فحين يقول في قصيدته (المساء الذي ألعنه)<sup>(30)</sup>، في رثاء أمه:

لا الدمع فاض حين لفني النبا  
ولا التوت في الحلق لسعة الظما

وإنما وجدت كل شاحق أمام ناظري يتكفى

يشعر المتلقي أن الاتكاء على الوعي المشترك يرتبط أساساً بمحاولة تقريب إحساسه وشعوره بلحظة الفقد إلى المتلقي، فشعوره لم يكن شبيهاً بالمتوقع في ذلك المجال، فهو لم يفض دمه غزيراً، حين عرف نبأ الموت، ولا التوت بحلقه لسعة الظما، وهذا الإحساس الخاص الماسين عن توجه الآخرين حين يمرون بهذا الموقف كان بحاجة ماسة لتقريبه إلى المتلقي. ومن ثم كان لجوء الشاعر إلى جزئية لصيقة بوجهة نظر الطفل أو الفتى، وبوعيه الخاص في ذلك الوقت، الذي يرى أباه وأمه شبيين كبيرين وعالين في الوقت ذاته، فالأب والأم - من وجهة نظر الطفل - يمثلان إطاراً حامياً له، وسماعه لهذا النبأ، يمثل خلخلة للمتعارف عليه في وعيه، ومن ثم فالسطر الأخير وثيق الصلة بكل طفل يفقد أباه أو أمه، لأنه يتخيل أن الموت لن يحترم هذا البناء الشامخ.

ويتكرر هذا التوجه الخاص في شعر حامد طاهر، المرتبط بالإلحاح على المتعارف، لتقريب إحساس يستعصي على الإمساك أو على التعبير، في قوله في قصيدته (باريس)<sup>(31)</sup>:

تناول البسبور من يدي  
قلبه على عجل  
أوما إلى أن أمر  
أحسست أنني تركت مصر  
ولست أدري كيف غامت الصور  
ولم أعد أذكر غير رعشة الأسماك في الشباك  
عندما تغادر النهر

فالقصيد تروصد إحساساً خاصاً، يرتبط بلحظة الاغتراب، وما يشيعه في النفس الإنسانية من أحاسيس مثبانية، التي تستحضر صوراً مختلفة في اللحظة ذاتها، ولكن اختيار الصورة التي تشكلت من خلال السطرين الآخرين اختيار مقصود، لتقريب طبيعة الإحساس الذي يمر به السارد الفعلي في النص إلى المتلقي، والشاعر هنا يتكئ على صورة واضحة لدى المتلقي، ولها رصيد قوي في الشعور الجمعي، فهي صورة ترتبط بالموت أو بالإحساس بالموت، الذي بدأ يشعر به، لأنه ترك وطنه، الذي كان فيه آمناً، مثلما كان السمك آمناً في الماء، الذي يمثل موطنه الطبيعي الذي يمنحه الحياة.

### الاهتمام باليومي

ربما كان الاهتمام باليومي جزئية أساسية، وشكلاً أساسياً لإثبات تحول الوعي من الداخل إلى الخارج، لأن رصد اليومي يجعل الذات تدرك أنه لا وجود لها خارق السياق العام. وقد تجاوب مع هذا المنحى من الاهتمام باليومي، وجود نسق تقريرى، يمكن للمتلقى أن يلمحه بسهولة، لأن الإلحاح على اليومي جاء مرتبطاً باستخدام لغة تقترب من لغة الناس، وفي سبيل تحقيق ذلك، نجد الشاعر يكون قصيدته من

كلمات تحسري على ألسنة الناس وتعبيرات دارجة، ويلجأ إلى اللعبة  
الشفريرية بحيث تخلو القصيدة من الصور والاستعارات اللافتة للنظر.  
ويعتبر صلاح عبد الصبور أول شاعر عربي دخل بالقصيدة  
العربية هذا المنحى الخاص، يتجلى ذلك في قصيدة الحزن، التي كانت  
مثار جدل بين النقاد، حيث يقول<sup>(32)</sup>:

يا صاحبي إني حزين

طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهي الصباح

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح

وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف

ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش

فشربت شاياً في الطريق

ورقت نعلي

ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرين

وضحكت من أسطورة حمقاء ردها صديق

ودموع شعاذ صفيق

وأتى المساء

في غرفتي دلف المساء

والحزن يولد في المساء لأنه حزن ضرير

ففي الجزء المقتبس السابق، سنجد أن هناك إلحاحاً على (اليومي)  
(والمعيش)، والنص في إلحاحه على اليومي والمعيش، لا يقف عند الذات  
الضيق، وإنما يحاول الخروج إلى (ما هو إنساني عام، أي جعل ما هو

مألف محلياً حاملاً لرؤية فكرية وإنسانية كبيرة، من خلال اشتراكه الإنساني الكلي، مع ما هو عالمي<sup>(33)</sup>.

وحسبى يتسنى لنا أن ندرك أن هذا الإصرار على تصوير (اليومي) يرتبط بفكرة إنسانية وبسؤال وجودي، يمكن أن نقف عند حدود الجسزء المقتبس السابق، ونحاول تحليله. فالنص يبدأ من خلال الجملة التقريرية (يا صاحبي إني حزين)، ويرتبط بها (طلع الصباح ولم ينر وجهي الصباح). وهنا إشارة إلى أن الحزن ميراث وإحساس داخلي، والسطران الأول والثاني يقعان في دائرة المشهدية الخاصة. وتأتي السطور الشعرية التالية من الحركة الفعلية للسارد مرتبطة في الأساس بالفعل لدى كل توجه في بداية كل سطر شعري (خرجت - غمست - رجعت - شربت - رقت - لعبت - ضحككت) وتكرار هذه الأفعال في بداية كل سطر شعري يشير إلى نوع من الحركة، وإلى نوع من التتابع والتعاقب السردى، فهذه القصيدة (تحاول ما أمكنها الاستغناء بالحكاية عن توليد الاستعارات، وأنواع المجاز الأخرى، ثمه دخول في مغامرة التخلي عن العناصر التي شكلت جوهر شعرية القصيدة العربية الحديثة، والاكتفاء بالعنصر الموسيقي، مضافاً إليه بعض عناصر السرد)<sup>(34)</sup>.

ويمثل كل فعل من هذه الأفعال بداية حركة أو توجه من السارد، وذلك حتى يستطيع التغلب على هذا الحزن، فالخروج في الأساس مرتبط بالبحث عن الرزق، ويأتي السطر التالي من خلال الفعل (غمست) في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف، ليشير إلى حالة من حالات الرضا الجزئي، التي تنماس مع فعل الرجوع بالقروش القليلة. إن الحركات التالية تتأثر - بالضرورة - بنهاية رحلة الرزق المرتبطة بالقروش القليلة، التي حصل عليها، من خلال فعل شرب

النسائي، ورتق النعل، وتبدأ فكرة الإلحاح على اليومي في أحد ملاحظها،  
ممن خلال إكمال عناصر المشهد الصوري، بلعب الرد، والارتباط  
بالجو الحياتي المعيش، القائم على الحوار ومراقبة الآخر.

إن النص بمسئل سيرة ذاتية للكائن العادي، ومن ثم سنجد ذلك  
الاحتفال باليومي بداية من اللجوء إلى لحظة البداية، التي تمثل لحظة  
النهاية في الوقت ذاته، والمرتبطة بالصباح ومروراً بالإلحاح إلى أن أثر  
السيل المرتبط بالحزن ما زال مسيطراً، بالرغم من حضور النهار، ومن  
ثم تتوالى الحركات بداية من فعل الخروج والرضا بالمتاح، ويتجاوز مع  
العناية باليومي الإلحاح في بعض الأحيان على التفاصيل التي يمكن  
تحاكيها في أحيان أخرى، لكن الالتفات إليها يكون مهماً، لإضافة  
دلالات ضرورية، يتجلى ذلك حين تتأمل السطور الشعرية التي مثل  
كسل سطر فيها توجهاً حركياً خاصاً، والسطور الأخرى التي تمددت  
نائباً، وهي لم تتحقق إلا في جزئيتين: الأولى (ولعبت بالترد الموزع بين  
كفسي والصديق - قل ساعة أو ساعتين - قل عشرة أو عشرين)،  
والأخرى (وضحكت من أسطورة حمقاء ردها صديق - ودموع  
شحاذ صفيق)، فالعناية بالتفاصيل من خلال هذا التمدد التركيبي، لا  
تأتي عارية من الدلالة، فالجزئية الأولى تحمل نسقاً يومياً متتالياً يبدأ من  
لحظة البداية التي تفتح باب الحزن المنتظر والمُنتظر، والجزئية الأخرى  
تضعنا وجهاً لوجه مع خيار الشاعر الذي يحتفي بالذاتي والموضوعي  
في آن.

إن الاقتباس السابق يغلق فضاء الرحلة اليومي من خلال (وأني  
المساء - في غرفتي دلف المساء - والحزن يولد في المساء لأنه حزن  
ضريح)، وكأن الحركات المتوالية النهارية والتي تحاول استنطاق اليومي،  
وإدخاله في شبكة علاقات سردية، كلها كانت محاولات لوضع قشرة



رهيفة على جرح التوحد مع الذات أو العودة إلى الذات مع المساء، وكأن هذه الحركات المتوالية كانت محاولة للاندماج، حتى يخفت الإحساس بالحزن قليلاً.

القصيدة - في الجزء المقتبس السابق - لم تقصع عن سبب الحزن، الذي يأتي من مواجهة الذات ليلاً، ولكن الوقوف عند قوله (حزن ضرير)، وقراءة النص كياناً كاملاً، سوف يثيران إلى أن الحزن مرتبط في الأساس بسؤال وجودي، ذلك السؤال الذي أرق الشاعر، وظهر متجلياً في قصائد عديدة، مثل مقارنته بين تشبته، وبين يقين الفلاح البسيط في (موت فلاح). ويشير صلاح عبد الصبور إلى شيء شبيه من هذا التفسير حين قال في كتابه حياتي في الشعر (كنت أريد أن أقدم صورة الحياة تافهة تنطلق في الصباح وراء فتات العيش، وتقضي أصيلها في ممارسة السخف، والابتعاد عن جوهر الحياة، كل ذلك مقدمة لأحزان الليل، التي لا يستطيع الإنسان في وحدته أن يهرب منها)<sup>(35)</sup>.

فالعناية باليومي في شعر صلاح عبد الصبور - وإن تجاوب معها طهوسور نسق تقريري يرتبط باستخدام اللغة - لم يكن توجهاً مقصوداً لدائمه، وإنما كان المقصود منه، محاولة بناء نسق يومي هاري للاستقواء أمام الليل ووحدته، وأمام الأسئلة الوجودية.

مع حامد طاهر، تأتي قصيدة اليومي لترتبط بإشكالية أخرى بعيدة عن السؤال الوجودي، الذي وجدنا صداه واضحاً لدى صلاح عبد الصبور، فاليومي لديه ينحو منحى الآلية المرتبطة بموظف صغير طحنته الظروف الخاصة، والآلية لديه شكلت ما يمكن أن نسميه البناء الدائري للنص الشعري، حيث تكون نقطة البداية هي نقطة النهاية، وبين النقطتين ترصد القصيدة ما يمر به السارد في رحلة السعي النهارية، من تجسارب، قد تكون إشكاليات عاطفية وإشكاليات حضارية مرتبطة

بالتكوير الاجتماعي والثقافي. يتجلى ذلك حين نعاين قصيدة (الساعة دائماً) التي يقول فيها<sup>(36)</sup>:

يدق (المنبه) في الساعة  
فأفتح عيني من حلم ليل ثقيل  
وأسحب من تحت بابسي الجريدة  
لتمسحها نظرة خاطفة  
يحدثني الحظ عن صفقة رابحة  
وأني أوفق في جانب العاطفة  
ولكنني أحمد الله  
حين أشد قميصي فألقاه  
لم تتسخ بعد ياقته الناصعة

إن رصد اليومي يبدأ من لحظة الصحو المرتبط بصوت المنبه، الذي يشير إلى يوم جديد، شبيه بالسابق، واللاحق، لأن وجود رد الفعل من جانب السارد الفعلي في النص يأتي بشكل يومي متوال، وكأنه أصبح عادة من خلال تكرار الأفعال ذاتها بشكل يومي. وتأتي الأفعال (أفتح - أسحب - تمسحها - يحدثني) لتشير إلى توجه خاص مرتبط بالسارد الفعلي في النص، فحين يقول (فأفتح عيني من حلم ليل ثقيل)، سنجد أن المتلقي سيدرك أن هناك حالين يمر بهما السارد، بحيث يغلب النهار في الأولى معادل المعاناة، وبداية للسعي، وبداية للنزف الذي يعانيه كسل يوم، بينما تأتي الأخرى مرتبطة بالليل، الذي يصبح معادل عودة إلى الذات، ومعادل ارتباط بالحلم، نظراً لجفاف الحياة النهارية. وهذه العودة إلى الذات ليست مرتبطة بسؤال وجودي، كما رأينا عند صلاح عبد الصبور، وإنما هي مرتبطة بمعاناة الأحلام والاقتراب منها، وقياس مدى المتحقق منها، بعد محاولة السعي النهارية، وإن كان الوصف الذي

قدمه النص الشعري للحلم (ثقيل)، يشير إلى أن الاقتراب من الأحلام، التي تشكل سلطة نموذج متخيل لم يتحقق.

وهذا الفهم ربما يجعلنا ننظر إلى الأفعال التي تتوالى بعد ذلك نظرة خاصة، فالارتباط بالجريدة ليس مرتبطاً بمعاناة الواقع بشكلى إجمالى، وإنما مرتبط بمعاناة حزنية وثيقة الصلة بالفردية، حيث ترتبط بالسارد الفعلي للنص، فمعاناة الحظ فى الجريدة، والتركيز عليه، كأنه فعلى آلى، يشير إلى تكوين خاص، يرتبط بالبعد عن التحقق المنتظر، فالارتباط بالحظ يشير إلى غط من الشخصيات لا تنتهج الفعل أو الإقدام سلوكاً لتعبير، وإنما تنتهج الانتظار فعلاً لتغيير واقعها الفردى.

والاستمداد التركيبى فى النص الشعري، لا يقف عند حدود تكوين النطل أو السارد الفعلى فى النص الذى يشير إلى طبيعة تركى إلى السكون والانتظار، وإنما تأخذ مدى أوسع، من خلال الإلحاح على حرثيات وثيقة الصلة بطبيعة اليومى لديه، ووثيقة الصلة بالنشيطى النهارى الذى يعانیه، ومن ثم فالإلحاح إلى الصفقة الراجعة، وإلى التوفيق فى جانب العاطفة من بين اختيارات عديدة قد تكون متاحة، يشير إلى وضع السارد الفعلى فى النص فى سياقين فاعلين فى تكوين يومياته، فهو ينتظر الصفقة الراجعة، التى تشير إلى وضعه فى حالة اقتصادية معينة، وهو ينتظر - أيضاً - التوفيق فى جانب العاطفة، وهما جزئيتان تشكلا سلطة نموذج متخيل، يرتبط بالحلم، وينأى عن التحقيق.

والإشارة إلى كونهما منطلقين يشكلا سلطة نموذج متخيل، قد تكون مهمة، لفهم (الحمد) الذى يأتى بعد معاناة القميص الذى لم تتسخ يافته، فهذا الحمد يرتبط بالواقعى الذى يحاول تغييره، فنصاعة يافة قميصه، هى التى ستمنحه الفرصة لمعاناة اليومى، الذى يمثل مرحلة سعى، ومحاولة للاقتراب.

ومع بداية المقطع الثاني، سوف تبدأ الإشكاليات التي تواجه الفرد البسيط، أو السارد الفعلي في النص في التشكل، تلك الإشكاليات التي أبصرق عنها في المقطع الأول بشكل إجمالي. ففي المقطع الثاني، سوف تبدأ ملامح النسق التكويني الفاعل، في تشكيل مرحلة السعي النهارية:

أحيء المخطئة.. أحشر نفسي بين الزحام

أدافع رائحة الواقفين،

أفكر كيف تسير بنا المركبة

وحين تلوح.. أهب بكل اندفاعي متزعزعاً مقعداً

وبينا أعالج أنفاسي المجهدة

أشاهد جاري الجامعة تصعد، هادئة وادعة

على صدرها تستريح الكتب

وفي شعرها وردة يانعة

أسارع أمتحها مقعدي

لتمنحني بسملة رائعة

تبدأ عملية السعي النهاري من خلال دخول السارد إلى نسق شبيه بالآخرين، من خلال مجموعة أفعال متوالية (أحيء - أحشر - أدافع)، وكلها أفعال تشير إلى المجهود الجسدي، وتشير إلى المعاناة التي يمر بها كل يوم، ولكن حركة المعنى لا تكتفي بالإشارة إلى هذا المجهود الجسدي، وإنما تدخل بنا إلى جزئية مهمة، يمكن أن تشير إلى غربة حضارية، وتشير إلى نسق ثقافي واجتماعي خاص، من خلال قوله (أفكر كيف تسير بنا المركبة)، وهو سؤال ربما يلجأ إليه أناس يشعرون بمعاناة ذاتية أمام الآلة، وقد طور حامد طاهر هذا التوجه الذي يشير إلى غربة حضارية أمام الاختراعات الحديثة في ديوانه (قصائد عصرية)<sup>(37)</sup>.

إن الإشارة إلى جزئيتي المعاناة الجسدية والذهنية مهمة، بالإضافة إلى جزئية الصراع مع الآخرين من خلال فعلي (أهب - أترع) لأن الشعور بحجم المعاناة سوف يكون دالاً على جزئية مهمة من جزئيات هذا التشنجي اليومي، والاندحار تجاهه، وهي جزئية العلاقة بالآخر المغاير، بعد أن ألمح إليها بشكل عام في المقطع الأول.

فحجم المعاناة الناتجة عن التعب الجسدي والذهني والصراع، سوف يشير - بالضرورة - إلى تغير في سمات الوجه والهيئة، وهذه الصورة سوف تتباين مع صورة الآخر المغاير، وصورة هذا الآخر الأنثوي، التي تشكل من خلال الألفاظ (هادئة - وادعة - والوردة اليبانة). فهذا التباين يشير إلى أن هذا السعي النهاري لم يكن إلا محاولة للاكتمال والتوحد بالآخر، لأن منح المقعد له بهذه الصورة المسية على السرعة، ينم على حاجة شديدة لإيجاد مساحات خاصة للتوحد، يحاول الشاعر من خلالها أن يتغلب على حاجته إلى هذا التوحد، ولو كان هذا التوحد مائلاً عند حدود البسمة الرائعة، التي تقلل - ولو بشكل جزئي - من حدة اغترابه.

إن النص الشعري في المقطع الثاني يدخل بنا إلى الجزئية الأولى، التي كانت سبباً في اندحار السارد الفعلي وتشنته وتشطيه، وتشكل ملاحظتها من خلال الغربة الحضارية، المرتبطة بالحاجة إلى التوحد بالآخر. والنص الشعري، لا يقف عند حدود هذه الجزئية، بل يدخل بنا من خلال المقطع الثالث إلى جزئية أخرى، مرتبطة بطبيعة الموظف الصغير، الذي يؤدي عمله بآلية، انطلاقاً من موت أحلامه، وانعتاقه من ارتباطه بالقدام وانتظاره:

وفي (المصلحة)

أعيش بكفي وعيني بين الدفاتر

ليس لهم غير هذا... لدى  
مئات المطارق قوى على كل حلم جميل  
ويخنفني أن ديني ثقيل  
خطاب أبسي عن ضرورة إرسال بعض النقود  
حذائي الجديد يؤجل للمرة الرابعة.

إن الدخول بشكل مباشر إلى العمل، وإلى رصد آليات وحزنيات  
هذا العمل، يشير إلى شيئين مهمين: أولهما أن الشاعر في بنائه لنصه  
الشعري، السذي ينتهج آلية سردية تحاول الابتعاد عن الاستعاري  
اللافت، لا يقدم سرداً متنامياً في خط تصاعدي، وإنما يتقي الجزئيات  
العابسة، التي أوجدت ذلك التشتت، وكانت الجزئية الأولى ماثلة في  
العبرة الحضارية المشفوعة بالحاجة إلى التوحد بالآخر، وأخراهما أن  
جزئية التوحد الجزئي التي رأينا صدى له في نهاية المقطع الثاني، لم تقص  
تماماً على هذا الاندحار وإن ساهمت في تقليل حدة الشعور به.

وفي المقطع الثالث، تترك جزئية جديدة وأصيلة، ووثيقة الارتباط  
اليومي على اختلاف هيئاته وأشكاله، وهي جزئية الآلية، وهي تتجلى  
في قوله (ليس لهم غير هذا لدى) وهذا يشير إلى موظف يؤدي عمله  
بشكل آلي، لأن هذا السارد فقد ارتباطه بالمتخيل والانتظار، من خلال  
موت الأحلام والآمال، وغمّة صور جزئية أسهمت في تكبير الشعور  
بقسمة الأحلام والمتخيل، من خلال الإلماح إلى الدين الثقيل، وخطاب  
الأب الذي يشير إلى الحاجة، والحذاء الجديد الذي يؤجل للمرة الرابعة.

إن تأمل المقطعين الثاني والثالث، سوف يشير إلى إشكاليتين  
أساسيتين أسهمت بشكل أساسي في ميلاد اليومي على هذا النحو لدى  
حامد طاهر، ومن خلال الغربة الحضارية المشفوعة بالحاجة إلى التوحد  
بالآخر المغاير، ومن خلال الآلية المرتبطة بالموظف الصغير، الذي فقد

الاستعنى بآماله، وهذه صورة بشكلها الإجمالي ترتبط بالإحباط والاندحار، أمام واقع لا يرحم، ومن ثم كانت هناك حاجة ملحة، لهذهذة الشعور بالإحباط واليأس، ولهذا نجد حركة المعنى تتجه اتجاهها خاصاً، قد يبدو للوهلة الأولى بعيداً عن ذلك الرصد اليومي والحياتي المرتبط بالسارد، ولكن تأمل هذا المقطع الشعري، سوف يشير إلى أنه توجه نابع من حركة المعنى، المرتبطة بالبحث عن توجه يهدد هذا الشعور بالاندحار، ويعطيه القدرة على الاستمرار مع وجود الألم اليومي:

أحبك يا قاهرة

أحبك شوارعك الواسعة

أحب ميادينك الفاخرة

مقاهيك نسوتك الفاتنات

يضيقن خطواتهن، ويفهقن منهن أغلى العطور

أحبك.. ولكن رأس يدور

إن الوقوف أمام هذا المقطع سوف يشير إلى تحول في زاوية الرصد، فإذا كان السارد الفعلي في المقاطع السابقة، يرصد اليومي وهو داخل فيه، فإنسه في ذلك المقطع يرصد اليومي بزاوية ووجهة نظر المراقب، التي تشير إلى الشوارع الواسعة والميادين الفاخرة، والمقاهي، والنساء الفاتنات، فهذه المراقبة - ولو من بعيد - تقلل إلى حد ما الإحساس بالاندحار والتشظي، وتثبت له أن التواصل سيظل حاضراً ومشروعاً، ولو عن طريق المراقبة، التي يمكن أن تكون بداية لنسق للمشاركة.

ويأتي المقطع الأخير، بعد أن قدمت حركة المعنى، إشكاليتين أساسيتين ممارسان وجودهما في تشكيل اليومي، بالإضافة إلى محاولة الهدهدة عن طريق المراقبة، لكي يخلق الدائرة اليومية، من خلال قدوم الليل، لتبدأ مرحلة جديدة مرتبطة بمعاينة الذات والأحلام:

مع الليل...  
تأوي خطاي إلى الحجرة القابعة  
عشائي خبز وجبن  
وبعض الفواكه... أكلها قارئاً في كتاب عن الحب  
أو عن مغامرة ضائعة  
يفالبنى النوم  
تضبط كفي المنبه  
للساعة السابعة

إن إغلاق الدائرة يأتي مع قدوم الليل، الذي يكون له تأثير حاص  
عمى السارد، وعلى بداية اختفاء حدة الصراع، التي رأيناها واضحة في  
نسق السعي النهاري، مما يشي بوجود حالة من التوحد بالليل، الذي  
يفتح التوحد مع الذات، وإذا كان المد في كلمة (خطاي) يوحي بشده  
الصراع النهاري، فإن التلقي يشعر بنوع من المصالحة بين السارد  
وذااته، ونوع من الرضا، بالرغم من الجزئيات البسيطة التي ذكرت مثل  
الخسر والجبن والفاكهة، وكأن التوحد بالذات، ويعلمها المملوء  
بالأحلام، كون سياجاً حامياً له من الالتحام بالواقع اليومي السابق،  
الذي يتجدد كل صباح.

وفي قصيدة (الطريق إلى السيدة) للشاعر أحمد عبد المعطي  
حجازي<sup>(38)</sup>، يتجلى اليومي بشكل مغاير عن النسقين السابقين، لدى  
صلاح عبد الصبور، وحامد طاهر، فالیومي لديه يرتبط بحدة المفارقة  
بين وعي معرفي فطري يرتبط بعالم القرية، ووعي تجريبي يرتبط  
بالمدينة، وقد تتشكل هذه المفارقة في إطار ثنائية أخرى ترتبط بالمشال  
والواقع، فالنص يشير إلى غربة حضارية خاصة، فالسارد قادم من  
الريف ومملوء بأسس وخلفية معرفية تحفظ له هذوئه واثرائه، ولكن



وحوده في المدينة تخلخل هذه الأسس، وتلك القيم، ومن ثم احتفى  
الهدوء والاتزان، مما يجعل المتلقي يشعر بهذا الضياع:

يا عم

من أين الطريق؟

أين طريق السيدة؟

أيمن قليلاً ثم أيسر يا بني

قال ولم ينظر إليّ!

إن ملامح الضياع نابضة من عدم المعرفة، ولذلك كان لجوء  
السارد الفعلي إلى السؤال مبرراً، وارتباط السؤال بالنداء (يا عم)، يشير  
إلى نسق تكويني يرتبط بالريف، وتكرار السؤال على هذا النحو غير  
المتوازي، يشير إلى حالة خاصة يمر بها السارد، فهي تشير في الصورة  
الأولى لسؤال إلى عدم المعرفة بشكل إجمالي، داخل هذا الواقع الجديد،  
بينما في الصورة الأخرى من السؤال فتشير إلى عدم المعرفة في شكلها  
الخاص، وهذا التوجه الثنائي يعمق الإحساس بالضياع. وتأمل الإجابة  
بهذا الشكل الحيادي، الذي لا يحتوي على أي نوع من أنواع التعاطف  
مع الغريب، يشير إلى أولى سمات المدينة وطبيعة أهلها التي ترتبط  
بالإجابة عن المطلوب دون زيادة، أو دون إبداء أي نوع من أنواع  
التعاطف، وترتبط - أيضاً - باهتمام أهلها بأنفسهم، فليس هناك شيء  
له قيمة من وجهة نظرهم خارج حدود ذواتهم، ويتجلى ذلك واضحاً  
بعيد الإجابة عن السؤال بشكل حيادي، في قوله (قال ولم ينظر إليّ)،  
وكان السارد الغريب، كان بحاجة إلى من يعي أعماق حالته الخاصة.

إن عدم المعرفة بشكلها الإجمالي وشكلها الخاص، اللذين  
يولدان ويعمقان الإحساس بالضياع، بالإضافة إلى الإجابة الحيادية،  
التي لم تشر إلى تعاطف، ولدت في الجزء التالي من النص نوعاً من

العنائية البائسة، التي تفتح أمام المتلقي الباب للشعور باليومي ونحياته الخاصة، وأسبابه:

وسرت يا ليل المدينة  
أرقق الآه الحزينة  
أجر ساقى المجهدة  
للمسيدة  
بلا نقود جائع حتى العياء  
كأنني طفل رمته خاطئة  
فلم يعرفه العابرون في الطريق  
حتى الرثاء.

وملامح الغنائية البائسة، المرتبطة بالأنين المكتوم، يمكن استيعاب وجودها من خلال التوقف عند أصوات معينة كررت بشكل لافت مثل اللام والراء والنون، وكلها أصوات تشحن النص بالجو العائى الحزين بالإضافة إلى القافية الساكنة، التي يمكن للمتلقي أن يلمح وجودها البارز على مدار النص في شكله الإجمالي، فهذه القافية تشعر المتلقي أن هناك انهماكاً ما، وأن هناك واقعاً أقوى وجوداً وأكبر سلطة، يمارس تأثيراً على السارد الفعلي، فيقف عند حدود التقييد غير قادر على النفاذ أو الحوار.

وتأمل المقطع دلاليًا يمكن أن يكشف عن مجموعة صور جزئية، بداية من (رقرقة الآه الحزينة)، ومروراً بقوله (أجر ساقى المجهدة)، التي تضع التعب الجسدي في بؤرة التركيز، وانتهاء بصورته المهمة في ذلك السياق والتي تجعل لانشطاره أو لضياحه وقعاً خاصاً، في قوله (بلا نقود جائع حتى العياء)، وهي صورة إجمالاً تغلق كل منافذ الخروج من ذلك الواقع المظلم، وتقدم (بلا نقود)، له دلالة خاصة، لأن وجود النقود

ربما يهشم قيمة الجوع التي جاءت تالية، وفقدان الرفيق له دور ماعل في ذلك السياق، لأن وجوده ربما يقلل حدة الإحساس بتلك الحالة الخاصة.

إن تقدم هذه الصورة الجزئية، والمرتبطة بالسارد الفعلي في النص، له دوره الفاعل بوصفه مقدمة تفصيلية وكاشفة عن الصورة الصادمة، التي سوف ينتهي إليها المقطع دلاليًا في نهاية المقطع، وهي صورة الطفل الذي رمته الحاططة، ولم يعرفه الناس أي اهتمام.

والصورة حين نتأملها في شكلها الإجمالي، سوف تشير إلى مفارقة حسادة، وشعر أحمد عبد المعطي حجازي بشكل إجمالي، وثيق الصلة بسناء المفارقة، التي تلح على وتر إنساني له وجيه الخاص، (انطلاقاً من أن الشاعر - على حدّ تعبير روبرت وارين - يختبر رؤيته بإحالتها أو إرجاعها إلى نيران المفارقة، آملاً من خلال ذلك في أن تظهر أو قدب النيران هذه الرؤية)<sup>(36)</sup>.

فالصورة التي قدمت للسارد بداية من الصور الجزئية، وانتهاء بالصورة الصادمة التي تشكل محور المفارقة، صورة - بالضرورة - تستوجب التعاطف، ولكن رد الفعل المرتبط بالمدينة - أو أهل المدينة على نحو أوضح - يشير إلى نسق مباين للتوجه المتوقع من السارد الفعلي في النص، فهو ينتمي إلى معرفة فطرية، وأهل المدينة ينتمون إلى نسق انعزالي، لا يهتم الفرد منهم، بما هو خارج ذاته، فالمفارقة تتولد بين المتوقع، والواقع الحقيقي.

والمفارقة الحادة بين المتوقع من سارد ينتمي إلى نسق معرفي فطري، وبين الحادث بالفعل، تمارس دورها في استمرار هذا النسق الخاص بالغنائية البائسة، التي تتشكل في إطار جزئيات وثيقة الصلة باليومي:

إلى رفاق السيدة  
أجر ساقى المجاهدة  
والنور حولي في فرح  
قوس قزح  
وأحرف مكتوبة من الضياء  
(حاتي الجلاء)  
وبعض ريح هين، بدء خريف  
تزيج ذيل عقصة مغيمة  
مهومة  
على كتف  
من العقيق والصدف  
قفهف الثوب الشفيف  
وفارس شد قواماً فارغاً كالمتنصر  
ذراعه يرتاح في ذراع أنثى كالقمر  
وفي ذراعي سلة فيها ثياب

إن تكرار السطور الشعرية في بداية المقطع الثالث، دليل على استمرار الحالة التي أشرنا إليها سابقاً، والتي ترتبط بالضياء والغربة، المشفوعين، بمواجهة نسق معرفي مغاير، عن تكوينه الخاص، ووجود هذه الحالة، واستمرار وجودها الفاعل، يشير إلى عمق التباين بين هذه الحالة التي يمر بها السارد وبين الأفق المحيط، الذي يتشكل في أنساق متحاوكة، من خلال صور جزئية، مثل النور بألوانه العديدة، الذي يشكل قوس قزح، وحاتي الجلاء، وكلها صور يتحدد إطارها الدلالي، إذا استحضرننا صورة السارد السابقة.

ولكن التأمل يشير إلى تغير في زاوية الرصد، فبدلاً من التعبير عن الذات، تتحول هذه الذات إلى مراقب للعالم الجديد، الذي يختلف عنه، فالنور الذي يشكل قوس قزح وحائي الجلاء، صورتان ترتبطان بعالم المدينة. ولكن حركة المعنى في إبراقها عن طبيعة اليومي في نص حجازي، لا تقف عند حدود الضياع أو الغربة المعرفية، لمعاينة نسق مغاير، وإنما تدخل من خلال نسق المراقبة التي أشرنا إليها سابقاً، إلى معاينة جانب مهم، أسهم - بالضرورة - في تكوين الغربة المعرفية، وغياب التوحد الذي يمنع هذه الذات بعضاً من انزائها. وتأمل النص الشعري المعبر عن هذه الجزئية يشير إلى تغير في البناء الشعري، من حلال (الريح الهين)، التي تمارس تأثيرها في وجود حالة انزاع فطري نابعة من المراقبة، ولكن هذا الارتياح الفطري، لا يلبث أن يفصح عن مفارقة دالة، حين تنتقل المراقبة من مراقبة الآخر المبين إلى مراقبة الذات، في حالة مقارنتها بالآخر، فصورة الآخر من خلال الوقوف عند ألف المد في الكلمات (فارس - قواماً - فارغاً)، تشير إلى ارتفاع ما، ينظر إليه السارد انطلاقاً من وضعه الخاص الذي تجلّى في المقاطع السابقة، فالآخر يحقق توحده من خلال تناغمه وتوافقه مع الأنثى، التي يتأبط ذراعها، بينما الشاعر يحمل سلة فيها ثياب، ومن هنا تتشكل المفارقة، التي تشير إلى جزئية مهمة وأساسية، أسهمت في تشكيل التششت والإحساس باليومي.

وإذا كانت حركة المعنى في المقاطع السابقة، تشير إلى جزئيات تمثل إشكاليات وثيقة الصلة بالسارد الفعلي في النص، ومن خلال الخلفية المعرفية، التي اصطدمت بواقع يهشم منطلقاتها، بالإضافة إلى جزئيات ترتبط بالحاجة إلى التوحد بالآخر والتناغم معه، فإن حركة المعنى بداية من المقطع الرابع، تنجّه اتجاهاً مغايراً، يرتبط برصد المعايير

التكوينية لطبيعة المدينة وأهلها، وإذا كانت حركة المعنى قد ألححت إلى شيء قريب من هذا التوجه في المقاطع السابقة، فإنها - ها - تبدأ في تقديمها بشكل مباشر:

والناس يمضون سراعاً  
لا يحفلون  
أشباحهم تمضي تباعاً  
لا ينظرون  
حتى إذا مرّ الترام  
بين الزحام  
لا يفزعون  
لكنني أخشى الترام  
كل غريب ها هنا يخشى الترام  
وأقبلت سيارة مجنحة  
كأنها صدر القدر  
تقل ناساً يضحكون في صفاء  
أستأنهم بيضاء في لون الضياء  
وجوههم مجلوة مثل الزهر  
كانت بعيداً، ثم مرت، واختفت  
لعلها الآن أمام السيدة  
ولم أزل أجزّ ساقلي المجهدة

بداية من هذا المقطع، ينتقل التركيز من الذات الشاعرة إلى المدينة وأهلها، فإذا كان المحرك في المقاطع السابقة يتمثل في الذات الشاعرة بالرغم من اندحارها وتشظيها، فإن المحرك هنا يتشكل من حلال سمات

مرتبطة بأهل المدينة، وبأبي التوجه لمعينة وعي الذات الشاعرة بهذه الجزئية في مرحلة تالية، بحيث تغلو منفعة وليست فاعلة. وتنجلي أول السمات المرتبطة بأهل المدينة، من خلال سمة الآلية، فكل واحد مشغول بذاته، وكأنها مركز الكون، ولا شيء يشغله طالما يقع خارج حدود ذاته، وتشير تقنية الحذف في قوله (لا يحفلون) و(لا ينظرون)، إلى دلالة مهمة ترتبط بطبيعة النفي، لأن النفي أفاد مطلق الأمور التي يمكن أن تكسون محل احتفال، ومحل نظر، مما يشير إلى أن الآلية أصبحت طبعاً يستند إلى حالة معرفية تكوينية.

إن هذه الآلية الخاصة المنطوية على اهتمام خاص بالذات، يشير إلى تعاملهم بشكل آلي، مع جزئيات قد ينظر إليها السارد الفعلي في النص نظرة مغايرة لقدمه من حالة معرفية ترتبط بالفطرة، فهم - ليعودهم على الترام وعلى الحياة الآلية المرتبطة بواقع المدينة - لا يفزعون من الترام، الذي يمثل بالنسبة للسارد الفعلي في النص صورة مفرعة، وهنا قد يدخل بنا اليومي لدى حجازي - بالإضافة إلى الإشكاليات الأخرى - إلى نسق الاغتراب الحضاري.

والإيمان بوجود هذا النسق من الاغتراب الحضاري، قد يفسر الصورة التالية، التي تنجلي من خلال حركة المعنى، التي تحاول أن ترصد التباين الواضح بين السارد وبين أهل المدينة، فالسيارة (حين تكون صوت القدر) على حدّ تعبير النص الشعري، قد تشير إلى وعي فطري يفرق من كل ما هو حضري.

إن بسناء المقطع الرابع يقوم على رصد المباشرة بين السارد وأهل المدينة، بداية من الآلية، والانزواء خلف الذات، ومروراً بضحكهم الصافية، ووجوههم المخلوة مثل الزهر، وانتهاء بمعرفة وتحديد الهدف، وسرعة الوصول إليه، وحتى يكون التباين واضحاً تأتي الجملة الأخيرة -

ولم أزل أحرّ سساقى المجهدة - كأفها الناقدس الذى يعيد المنقنى إلى  
صورة السارد، النى أسست وشكلت فى المقاطع السابقة.  
إن تكرار الشاعر لقوله (ولم أزل أحرّ سساقى المجهدة) ىشر إلى  
ثبات فى صورة السارد فلم تفلح المراقبة فى هدهدة ذلك الشعور بالغرابة  
والضىاع، وعدم التواصل، الذى شكلته طبيعة المدة المنطوية على ذاتها،  
ومن ثم سنجد النص الشعرى فى المقطع الأخير، ىبدأ بالإشارة إلى هذا  
النسق المرتبط بطبيعة المدة، ثم ىنطلق منه إلى محاولة التوحد بالشبىه  
والنظر:

والناس حولى ساهمون

لا يعرفون بعضهم لا يعرفون

هذا الكنىب

لعله مثلى غرىب

ألىس يعرف الكلام

ىقول لى حتى سلام

ىا للصدىق

ىكاد ىلعن الطرىق

ما وجهته؟

ما قصته؟

لو كان فى جىسى نقود

لا لن أعود

لا لن أعود ثانىاً بلا نقود

ىا قاهرة

أىا قىاباً متخمات قاعدة



يا منذنات ملحدة

يا كافرة

أنا هنا لا شيء، كالموتى، كرؤيا عابرة

أجر ساقى المجعدة

للسيدة

للسيدة

إن الإلماسح إلى الجزئية الفاعلة في تشكيل طبيعة المدينة، التي ساهمت في تكوين اليومي وتشكيله لدى حجازي، كان له تأثير على توجيهه حركة المعنى وجهة جديدة، ربما تكون فاعلة في هدهدة الإحساس بالغربة والاندهاش، وذلك من خلال محاولة التوحد بالشبه والنظير، طالما الوجه المقابل المباين، لا يشير إلى تواصل ما، مع القادم، وتشكل سمات هذا الشبه بداية من (الكيب)، (والغريب)، اللتين تشيران، إلى صفتين تم تأسيسهما سابقاً وإصاقهما بالسارد الفعلي في السنصر، وتوالي الصفات التي تجمعهما من خلال قوله (أليس يعرف الكلام - يقول لي حتى سلام)، لتشير إلى جزئية فقدان التواصل مع هذا الكيان الكبير، الذي يتمي إلى حالة معرفية مغايرة.

وقد أفضت محاولة التواصل، التي انطلقت من المشاهدة، إلى إحساس بعمق المعاناة التي يعانيها ذلك الشبه، ومن ثم يتولد نوع من التعاطف من خلال التساؤل عن الاحتمالات التي ترتبط بقصته ووجهته، بالإضافة إلى نمو ذلك التعاطف حتى يصل إلى حدود نية المساعدة، التي يمنع تحققها عدم وجود النفود.

إن تلاشي التواصل مع الشبه والنظير، بالإضافة إلى استحضار عدم التواصل مع ذلك الكيان الأعظم الممثل في المدينة، يشير إلى ديمومة الحالة واستمرارها، وهذا قد يكون مبرراً للثورة العارمة التي رأيناها واضحة في

خاتمة النص، التي تتحلى من خلال الصفات التي يتم إسداها عليها بداية من القباب المتحلمات، والمتننان الملحدة، والكافرة، ويمكن وضع هذه الصفات المسووجة إلى المدينة في إطار طبيعة تلقيها لذلك القادم، فالمدينة لم تقدّر قيمته، فهو - في هذه المدينة - فقد وجوده واتزانه.

فاليومسي في هذا النص الشعري مرتبط بمجزئة الانتقال من نسق له سطوة معرفية فطرية، إلى نسق له سطوة معرفية تجريبية، وهذا الانتقال يشير إلى شرح قوي أو حاد يتشكل من طبيعة السارد الفطرية، وطبيعة المدينة المعرفية الخاصة، فهو في إطار سياقه المعرفي السابق، كان له وجود ملمسوس ومدرك، ولكنه بعد فقد اتزانه، بانتقاله إلى المدينة، أصبح كالموتى أو كلاً شيء أو كالرؤيا العابرة، وكلها جزئيات تشير إلى طبيعة المعاناة أو سوء التكيف الذي يعانيه الشاعر، في التحامه بواقعه الجديد.

إن تحارب العناية باليومي السابقة، كلها ترتبط بالإشكاليات الداتسية، التي تولد الاندحار والتشظي في رحلة السعي النهارية، سواء كانت هذه الإشكاليات متعلقة بسؤال وجودي كما رأينا عند صلاح عبد الصبور، أو بألية الموظف البسيط كما وجدنا عند حامد طاهر، أو بالتحول المعرفي من سياق فطري إلى سياق تجريبي عند أحمد عبد المعطي حجازي. ولكن تأمل هذا النسق لدى أمل دنقل، سوف يشير إلى أن هذا النسق لديه قد مرّ بمرحلتين، الأولى ترتبط بمعاينة الذاتي الفردي، وبرصد القنوط والموت والتصلب، والوقوف في حدود دائرة مغلقة، كما يتجلى في قصيدته (يوميات كهل صغير السن)<sup>(40)</sup>، من ديوانه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، والأخرى ترتبط بالذاتي الفردي حين يتحد بإطار موضوعي ينطلق من الهزيمة أو النكسة المدوية، والإشارة إلى وجود المرحلتين، لا تعني - بالضرورة - أننا نوافق على الثنائسية غير المتحققة منطقياً، التي تتشكل في إطار الذاتي الموضوعي في

مباحا النقائي، فكل إبداع حقيقي هو ذاتي وموضوعي في الوقت ذاته،  
وإنمّا أشرنا إلى هاتين المرحلتين، لكي ندرك أن طبيعة المباح العام، قد  
أثرت في طبيعة اليومي، ولوّنت القصيدة بصورة دموية حادة.

وإذا كان هذا التوجه عند أمل دنقل في يومياته الأولى، قد ارتبط  
بالمش، سواء كان هذا الماش مرتبطاً بالذات أو بالآخر، فإنه في  
المرحلة الأخيرة، يرتبط برصد الذات - التي ظلت على هامشيتها -  
وهي متحذرة في سياق موضوعي عام، وهذا السياق يؤدّي دوره في  
توجيه النص الشعري توجيهاً خاصاً، بحيث تغلو الهزيمة هي المحرك  
الأساسي لليومي، لدى الذات الشاعرة.

ينجلي ذلك حين تتوقف عند قصيدة (فقرات من كتاب الموت)<sup>(41)</sup>،  
من ديوانه (تعليق على ما حدث) فالقصيدة تنتهج البناء الدائري، بحيث  
تكسون لحظة البداية هي لحظة النهاية، وفي إطار هاتين اللحظتين، يتشكل  
اليومي:

كل صباح...

أفتح الصنبور في إرهاق

مغتسلاً في مائه الرقراق

فيسقط الماء على يدي... دماً

\* \* \*

وعندما أجلس للطعام مرغماً

أبصر في دوائر الأطباق

جهاجاً

جهاجاً

مفغورة الأفواه والأحداق

إن النص يبدأ البداية المعهودة، التي لمسنا وجودها في كل قصائد اليومي السابقة، بحيث تبدأ من لحظة الصبح أو الصباح المعهودة، ولكن البداية في نص أمل دنقل، وإن انطلقت من لحظة البداية المعهودة، فإنها تأتي محتلفة، انطلاقاً من طبيعة الصباح المغايرة، فالنقط الموضوعية (...) بعد كلمة الصباح، تشير إلى استحضار صفات مخدوفة، ستكشف عنها الصور التي تتشكل تدريجياً، في إطار مغايرتها للمعروف والمقرر والمنطقي، فالماء الذي يتحول إلى دم، يشير إلى صباح مغاير ومتوال في آلية حادة ومميّنة.

ولا نتوقف حركة المعنى عند حدود الماء الذي يتحول إلى دم، وإنما تنتقل إلى صورة أخرى، من خلال النسق التركيبي السردى، الذي ينتقل من جزئية كاشفة عن طبيعة الصباح، إلى جزئية أخرى، تكون صورة صادمة إلى حد بعيد، فبعد صورة الجلوس إلى الطعام مرعماً، تسأى صورة الجماجم المفغورة الأفواه والأحداق، لتشير إلى طبيعة المناخ الذي يظلالي اليومي لدى أمل دنقل، فهذا اليومي وثيق الصلة بالهزيمة، فصورة الماء الذي يتحول إلى دم، بالإضافة إلى صورة الطعام التي تتحول إلى جماجم، تشير إلى إحساس مسيطر يطبق سيطرته، على كل شيء يحيط بالسارد الفعلي في النص.

إن هذه السيطرة التي تحيل كل شيء يحيط بالذات الشاعرة إلى صور خاصة للإحساس بالهزيمة، تؤثر - بالضرورة - في رحلة السعي النهارية، التي يحاول الشاعر من خلالها أن يهدد ذلك الإحساس، أو على الأقل يحاول أن يحفظه في مكان بعيد، بحيث لا يلح عليه بشكل مطبق:

أحفظ رأسي في الخزائن الحديدية

وعندما أبدأ رحلتي النهارية

أحمل في مكافئاً مديعاً

(أنشر حولي البيانات الحماسية... والصداع)

وبعد أن أعود في ختام جولتي المسائية

أحمل في مكان رأسي الحقيقية

قنينة الخمر الزجاجية

إن استحضار السورتين الأساسيتين في المقطع الأول، والمربطتين  
بستحلول الماء إلى دم، والطعام إلى جماجم، والنتين تشيران إلى سيطرة نسق  
مناخ الهزيمة على الجزئيات المحيطة بالسارد الفعلي في النص، شيء مهم،  
حتى نفهم طبيعة المحاولات التي يقوم بها السارد للخروج من هذا الأفق،  
والمحاولة الأولى هي محاولة للخروج من هذا النسق بحفظ الرأس في الخزائن  
الحديدية، وهي تشير إلى محاولة السارد في إبعاد نفسه عن التفكير في  
الهزيمة، ومن خلال حركة المعنى تأخذ هذه المحاولة توجهاً مغايراً، يرتبط  
بالتعاطف على هذا الإحساس، من خلال التشدق بالبيانات الحماسية، التي  
تؤمن بأن المغامرة المرتبطة بالنصر، سوف تلوح في الأفق.

ولكن هذه المحاولة الأولى، لم تفلح في هدهة الشعور بذلك  
الإحساس المحيط بالهزيمة، من خلال محاولة الابتعاد عن الموضوع أو عدم  
التفكير فيه، أو من خلال التعاطف عليه، من خلال الإيمان بالأحرف بالمقابل  
والمضاد، ولهذا تأتي المحاولة الأخيرة المرتبطة بالتغيب، من خلال قنينة  
الخمر، التي تؤدي دورها في رجوع السارد الفعلي في النص، إلى يومياته  
الأولى، المرتبطة برصد ذاته والآخرين، الذين ينضوون في إطار المهمشين:

أعود مخموراً إلى يقي

في الليل الأخير

يوقفي في الشارع للشبهة

يوقفي... برهة

وبعد أن أرشوه... أو اصل المسير!

\* \* \*

توقفني المرأة  
في استنادها المثير  
على عمود الضوء  
(كانت ملصقات (الفتح) و(الجهة)  
تملاً خلف ظهرها العمودا  
تسألني لفافة  
لم يترك الشرطي...  
واحدة من تبغها الليلي)  
تسألني إن كنت أمضي ليلتي... وحيداً  
وعندما أرفع وجهي نحوها  
سعيداً  
أبصر خلف ظهرها: شهيداً  
معلقاً على الحائط، ناصع الجهة  
تغوص عيناه كنصلين رصاصيين  
أصرخ من رهافة الحديد  
أمضي بلا وجهه!!

إن الإشارة إلى جزئية التغييب، التي انتهى إليها المقطع الثاني  
دلالياً، جزئية مهمة، لأن هذا التغييب - حتى لو كان تغييباً جزئياً -  
سيؤدّي دوره في عودة السارد الفعلي في النص إلى يومياته في مرحلته  
الأولى المرتبطة برصد المهمشات الليليات، وبالإشارة إلى جزئيات وثيقة  
النصلة بالنقد الاجتماعي.

فالسداية الجديدة، المرتبطة بالتغيب، تتشكل من خلال الحال (محموراً)، التي تتيح له الابتعاد عن النسق المسيطر، فتبدأ الصور المرتبطة بالنقد الاجتماعي في الظهور، بداية من الرشوة، التي يقدمها للشرطي، السذي يشير إلى نسق خاص من المراقبة المحبطة بكل شيء في ذلك السياق الحضاري، ومروراً بصورة المرأة الساقطة، التي يصبح وجودها بارزاً في لحظات السقوط والهزيمة.

ولكن ممارسة هذا النسق الخاص من البوميات، تحت تأثير التغيب الجزئي، لا تغلح في طمس كل معالم العالم المسيطر الذي يحاول الابتعاد عنه، ففسي رصده للمرأة الساقطة المستندة إلى عمود النور، تظهر خلفها صورة الملصقات التي تعيده بالقوة إلى الإطار الذي يحاول الابتعاد عنه، وثمة جريئات دلالية تتشكل في إطار هذه الصورة، تتم عن مفارقة واضحة، فالسقوط أو الهزيمة التي تشير إليها تلك المرأة الساقطة، تباين تبايناً واضحاً، مع الشعارات المرتبطة بالفتح والانتصار، وهذا التباين يولد في النص مفارقة خاصة.

وابتلاقاً من هذه المفارقة الحادة، يبدأ التغيب الجزئي في التلاشي تدريجياً، وإن ظل موجوداً، يمارس دوره في إبقاء حركة المعنى، واقعة عند منطقة خاصة من التغيب المرتبط ببداية الصحو، ذلك الصحو الذي أوجده المفارقة الحادة السابقة، والتي بدأت تعيد السارد الفعلي في النص إلى النسق المسيطر للإحساس بالهزيمة، الذي حاول الابتعاد عنه. يتجلى ذلك إذا توقفنا عند المفارقة الحادة الأخرى، التي جعلت الصحو كاملاً، فالسعادة التي تتكوّن على وجه السارد الفعلي في النص، بعد سؤال المرأة الساقطة إن كان يمضي ليلته وحيداً، لا تلبث أن تتلاشى، بعد معاينة صورة الشهيد المعلقة على الحائط، وصورة الشهيد من خلال الصفات المسدلة عليها، تشير إلى انقاس الجميع، ومن ثم يتحقق الصحو كاملاً من التغيب، الذي حاول من خلاله الابتعاد أحزانه، والابتعاد عن الدائرة

المفلسة والمطسقة عليه، وتعتلى الصبح، من خلال الصراخ، والسير بلا وجهة، للإشارة إلى عودته إلى إطاره الذي حاول الابتعاد عنه.

إن المحاولات العديدة التي قام بها السارد الفعلي في النص، سواء تلك المحاولات التي قام بها في رحلة السعي النهارية في المقطع الثاني، أو محاولة التغييب الجزئي من خلال الحمر، التي أعادته إلى نسق يومياته في شكلها الأولى، لم تفلح في إبعاده عن النسق الأسامي المسيطر والفاعل، والمحرك لحركة المعنى في النص الشعري، والمرتبط بيوميات الهزيمة، فقد ظل الإحساس واضحاً وحاضراً حضوراً قوياً. وشعور المتلقي بهذا الحضور، ربما يكون شيئاً مهماً لإدراك طبيعة خلخلة الأسس المعروفة والمقسرة، والتي بدأ بها النص الشعري المقطع الأخير، للإشارة إلى أثر حدة الشعور بهذه اليوميات:

فاجأني الحريف في نيسان

وطائر السماء

حط على شواطئ البحر الشمالية

طلبت من تحبه نفسي قبيل النوم

فلم أجد إلا عذاب الصوم

طلبت من تحبه نفسي

(في الظل والشمس)

فلم أجد نفسي

.....

وها أنا خلف التوافد الزجاجية

أرقب عند المغرب الشاحب:

طائري الغائب.



فالإحساس بالحضور القوي لسق الهزيمة المحرك، ربما يكون كاشفاً عن حلحة متعمدة، فالخریف معادل الذبول وصفرة النهاية، جاء - عكس المتوقع - في شهر من شهور الربيع، وهذه الصورة المتعمدة للإيماء بطبيعة السارد الخاصة في إطار شعورها الحاد بيوميات الهزيمة، تتجاوب معها صورة أخرى، مرتبطة بطائر السماء، الذي يصل مصر في فصل الخريف.

إن الصورتين السابقتين اللتين تعمقان الإحساس بمناخ الهزيمة، قد أحدثتا خلخلة في النسق الزمني المعهود، ومن ثم كان اللجوء إلى جزئية شديدة الخصوصية، ربما تصلح لأن تكون مخرجاً من هذه الدائرة المطبقة، وهذه الدائرة ترتبط بتجربة حب شديد الخصوصية، يشي بهذه الخصوصية الإشارة مرتين إلى (تشييد الإنشاد)، من خلال قوله (طلبت من تحبه نفسي... قبيل النوم)، والأخيرة في قوله (طلبت من تحبه نفسي - في الطل والشمس)، والنتيجة في المرتين لم تقض إلى قدرة على الخروج من حلال استحضار هذه التجربة، من النقص المظلم المرتبط بيوميات الهزيمة.

وهنا يمكن أن نشير إلى مغامرة في قصائد العناية باليومي لدى أمل دنقل، عن أحمد عبد المعطي حجازي، وحامد طاهر، هذه المعامرة التي شكلت الانخستلاف، فإذا كانت الحاجة للتوحد بالآخر لديهما تمثل إشكالية تسببت في تشكيل اليومي ووجوده بشكل بارز، فإنها لدى أمل دنقل، وفي مرحلته الثانية على نحو خاص، قد تحولت إلى نسق يحاول من خلال التمسك به التخفيف من حدة شعوره بالإشكالية الأولى والأساسية، والمرتبطة باليومي المتعلق بالهزيمة.

## الخاتمة وحصاد البحث

وبعد، فهذه الدراسة كانت تحاول الوقوف عند جزئية مهمة وأساسية في شعرنا الحديث، وهي جزئية (جمالية التقرير)، وقد كانت

نقطة الانطلاق في تناول الموضوع مرتبطة في الأساس برصد التحول والانتقال من سيادة مذهب أدبسي إلى سيادة مذهب أدبسي آخر، وقد كان هذا الانتقال مهماً، لأنه أوجد نوعاً من المغايرة في مفهوم الشعر، فإذا كان مفهوم الشعر في إطار سيادة التوجه الرومانسي يرتبط بالتعبير عن الذات، فإن المفهوم قد تغير في فترة سيادة التوجه الواقعي، ليرتبط بالرصد التمثيلي للواقع.

وقد كان هذا التحول في مفهوم الشعر ذا تأثير كبير في خلخلة سلم القيم الفنية، فما كان في البؤرة أصبح في الهامش، وما كان في الهامش أصبح في البؤرة، وقد انتفى البحث جزئية وحيدة من هذه الجزئيات العديدة، التي أصابها التحول، فإذا كان التحول مع التوجه الواقعي، يرتبط بجزئيات مثل العناية ببيئة القصيدة، وكأنها كيان مفصل عن الشاعر له وجوده الخاص، ومثل وجود آليات موضوعية مأخوذة من فنون نثرية كالرواية والمسرح، فإن البحث يركز فقط على جزئية التحول اللغوي، بعيداً عن المعجم الرومانسي، الذي كان سائداً قبل ذلك.

وقد أثبت السبوت أن هذا التحول، الخاص باستخدام اللغة التقريرية، كان مرتبطاً في الأساس بمحاولة التواصل مع المتلقي، ومشاركته في حياته الواقعية، وتقديم تمثيل خاص لها، يكشف عن طبيعة هذه الحياة وقيمتها.

وقد حاول البحث - جاهدًا - أن يبحث عن السمات الخاصة باللغة التقريرية، التي تجلت في جزئيات مهمة، مثل البعد عن الاستعارات البعيدة الأطراف، التي قد تحتاج إلى إعمال الذهن، وهذا التوجه - بالإضافة إلى نقطة الانطلاق من التمثيل الموضوعي للواقع - أدى إلى جزئية أخرى ترتبط بالإخبار عن الواقع المحيط، بتعدد أشكاله وهيئاته.

وحاءت السمة الثانية منطلقة - أساساً - من محاولة التواصل بين  
الشاعر والمتلقي، وهي سمة التركيز على المشترك الإدراكي بين المبدع  
والمتلقي، أو الوعي المشترك بينهما.

أما السمة الأخيرة، فإنها جاءت مرتبطة بمحاولة الشعراء - في  
البداية على الأقل - إبداع قصائد تنتهج العناية باليومي، والإصرار  
على التفاصيل، وقد كان هذا التوجه من الشعراء يرتبط - في  
الأساس - بمحاولة توجيه المتلقي، إلى قيمة ما يكتبون، وكأن هذا  
الاستحواص اللغوي يرتبط بسياق حضاري خاص، يفترض أن تكون  
هسناك مغايرة في طبيعة الآليات الفنية التي يعتمدها الشاعر لتحقيق  
قيمة التواصل.

وفي دراسة هذه السمات لدى الشعراء موضوع الدراسة، أثبتت  
الدراسة، أن هناك مساحات للتشابه، وأن هناك - أيضاً - مساحات  
للاختلاف. ففي السمة الأولى عدم التعويل على الاستعارة والارتباط  
بنسق الإخبار، نجد أن هذه الجزئية لدى حجازي ترتبط بالتعبير  
البسيط، ولكن هذه البساطة لا تنفي عن نصه الدلالة الفنية الكبرى. أما  
لدى أمل دنقل فإنها ارتبطت بنسق إخباري يرتبط بمراقبة الآخر،  
ومحاولة تقديمه إلى المتلقي، ولكن هذه المراقبة ظلت واقفة عند حدود  
المراقبة، ولم تغلج - بالرغم من المحاولة - في بناء النموذج أو النمط،  
وهذا ربما يكون راجعاً إلى أن صوت الذات في إبداع أمل دنقل يظل له  
حضوره الواضح، فهو لا يرصد الآخر فقط، وإنما يقدم رصداً للذات  
في أنسائها رصده للآخر. وهذه الجزئية لدى حامد طاهر، ظلت واقفة  
عند حدود الرصد الحيادي، ولكنها - أيضاً - لم تصل إلى تشكيل  
النموذج، الذي يشير إلى مشاهين له، وعللنا ذلك، بمحاولة الشاعر  
الإمساك بأكثر من خيط في وقت واحد، بالإضافة إلى الاستخدام

المتعمد لآليات فنية مأخوذة من فنون نثرية أخرى، وهذا التوجه يهشم تفاصيل النموذج، ويجعلها بعيدة عن التحقق الكامل.

أما لدى صلاح عبد الصبور، فإن رصده للآخر المرتبط بنسق إحصائي، قد ارتسب من البداية، بتشكيل النموذج، وفي تشكيكه لنماذجه، نجد أن هناك طريقتين لتشكيل النموذج، الأولى يقدم فيها مقدمة إجمالية للانتخاب، ينتخب منها النموذج ويكونه، وفي الأخرى يجده يتخلص من هذه المقدمة الإجمالية، ويدخل إلى نموذج مباشرة.

أما السمة الثانية والخاصة بالتعويل أو التركيز على المشترك الإدراكي، فالسبب توقف عند أحمد عبد المعطي حجازي ومحاولة الاهتمام بمجريات مشتركة، ترتبط بالمبدع والمتلقي، وبالإنساني في مداه الرحب، وذلك من خلال التركيز على حاجات إنسانية مثل الحاجة إلى الحب والخبز، والارتباط بسلطة نموذج متخيل، تجعل الإنسان لا يقف عند حدود واقعه، وإنما يحاول - دائماً - التعاطف على واقعه للوصول إلى هذا النموذج المتخيل.

وهذا التوجه لدى حامد طاهر، الخاص بالعناية بالمشارك الإدراكي، أو الوعي المشترك، نراه يختلف عن توجه حجازي، فهو يستخدم هذا المشترك الإدراكي في نصه الشعري، لمحاولة تقريب إحساس أو شعور يستعصي على التعبير، أو على الإمساك.

أما الجزئية الأخيرة والمرتبطة بالعناية باليومي، فإن البحث قد أثبت أن هذا التوجه قد أوجد نسقاً تقريرياً خاصاً، على الرغم من تعدد أشكال هذا اليومي في شعرهم، فإذا كان اليومي يرتبط في الأساس بإشكاليات تبرر وجوده وتشكيله، فإن تجليه قد اختلف من شاعر إلى آخر، فاليومي لدى صلاح عبد الصبور يرتبط بسؤال وجودي، فلم يكن الاندحار اليومي إلا محاولة لإسدال نوع من الملهدة أو الهدوء

على جرح الذات المشدودة إلى هذا السؤال الوجودي، الذي لا يطل برأسه إلا مع العودة إلى الذات ليلاً.

ولدى حامد طاهر سنجد هذا التوجه مرتبطاً بإشكاليات ذاتية، ترتبط بآلية الموظف البسيط، الذي يعاني غربة حضارية، مشفوعة بالحاجة إلى التوحد بالآخر، بينما نجد هذا التوجه لدى حجازي مرتبطاً بجدّة الانتقال من نسق فطري إلى نسق تجريسي، يفقده هدوءه واتزانته. أما اليومي لدى أمل دنقل، فقد مرّ بمرحلتين: الأولى منهما ترتبط برصد الذات الفردية، والاهتمام بالمهمشين الآخرين، والأخرى ترتبط برصد الذات حين تتجذر في سياق موضوعي، ينطلق من الإحساس بالهزيمة.

والمستأمل لإبداع الشعراء موضوع الدراسة يدرك أن هذا التوجه الخاص بدراسة جمالية التقرير، قد ارتبط في الأساس بآليات موضوعية، مثل السرد الشعري، والنسق الدرامي، والعناية ببنية القصيدة كأما كيان منفصل، ولكن البحث لم يتوجه بشكل مباشر إلى هذه الجزئيات، لأنها قد تحتاج إلى دراسة مستقلة.

## الهوامش والتعليقات

- (1) أحمد بزون: قصيدة النثر الإطار النظري، دار الفكر الجديد، بيروت 1996، ص 123.
- (2) جريرمسون: مقال في كتاب (الرومانتيكية ما لها وما عليها)، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة العامة للكتاب، 1986، ص 57.
- (3) محمد مندور: الأدب ومذاهبه، معهد الدراسات العربية، القاهرة 1955، ص 44.
- (4) محمد شبل الكومي: للنظريات الأدبية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 2003، ص 107.
- (5) محمد مندور، السابق، ص 46.
- (6) فاضل تامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، وزارة الإعلام العراقية، 1975، ص 347.
- (7) محمد شبل الكومي، السابق، ص 62.
- (8) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت، د. ت، ص 178.
- (9) فاضل تامر، السابق، ص 356.
- (10) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 129.
- (11) حامد طاهر: قصائد عصرية، بدون دار نشر، 1989.
- (12) حامد طاهر: عاشق القاهرة، بدون دار نشر، 1992، ص 17.
- (13) السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان 1983، ص 358.
- (\*) بالرغم من هذه الحقيقة العلمية شبه المقررة، فإننا نجد بعض الآراء ترى أن هذا المنحى بدأ مع الرومانسيين الغربيين، فقد أشار خليل حاوي في كتابه عن جبران خليل جبران إلى أن شعراء مثل وردزورث وموغو وغيرهما من الرومانسيين قد عادوا للحياة ليأخذوا منها كلماتهم بعد تهذيبها، فهم

- يؤثرون الكلام المألوف على العودة إلى المعجم، وهذا يعني أن الميل إلى الاستفادة من لغة الحياة اليومية قد ظهر مع الرومانسيين قبل دعاة الشعر الحر في الغرب) خليل حاوي: جبران خليل جبران، ص 282.
- (14) عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت، مارس 2002، ص 145.
- (15) عبد الرحمن محمد القعود، السابق، ص 149.
- (16) أنونيس: ها أنت أيها الوقت، ص 100.
- (17) أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الشعرية الكاملة، دار سعاد الصباح، 1993، ص 256.
- (18) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، ط 4، القاهرة 1995، ص 98.
- (19) حامد طاهر: عاشق القاهرة، السابق، ص 63.
- (20) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص 172.
- (21) أمل دنقل، السابق، ص 264.
- (22) صلاح عبد الصبور، السابق، ص 187.
- (23) محمد بدوي: الجحيم الأرضي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، القاهرة 1986، ص 8.
- (24) صلاح عبد الصبور، السابق، ص 195.
- (25) محمد بدوي، السابق، ص 58.
- (26) صلاح عبد الصبور، السابق، ص 289.
- (27) محمد بدوي، السابق، ص 58.
- (28) أحمد عبد المعطي حجازي، السابق، ص 43.
- (29) أحمد عبد المعطي حجازي، السابق، ص 38.
- (30) حامد طاهر: ديوان حامد طاهر، بدون دار نشر، أو تاريخ، ص 153.
- (31) حامد طاهر: ديوان حامد طاهر السابق، ص 183.
- (32) صلاح عبد الصبور، السابق، ص 220.
- (33) ياسين الناصير: اليومي والمألوف في الشعر العربي المعاصر، مجلة الأقاليم العراقية، المندنان 11، 12، 1987، ص 201.
- (34) فخري صالح: شعرية قصيدة التفاصيل، فصول، مجلد 15، عدد 3، 1996، ص 142.



**أبو عبدو البغل**